ABSOLVENȚII

UNIVERSITĂȚII NAȚIONALE DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI CINEMATOGRAFICĂ

FACULTATEA DE TEATRU

Promoția 2003

Actorie (grupa A): Virgil Ionuț AIOANEI, Gheorghe AUR, Ioana CALOTĂ, Irina COJAR, Toma DĂNILĂ, Maria DINULESCU, Carmen FLORESCU, Paula GHEORGHE, Mădălina GHIȚESCU, Ionuț Alin IONESCU, Alexandru NEDELCU, Maria OBRETIN, Răzvan OPREA, Alexandra VELNICIUC.

Actorie (grupa B): Ionuț ADĂSCĂLIȚEI, Adrian ANGHEL, Raluca Adnana BOTEZ, Irina DUȚĂ, Cătălina HARABAGIU, Mihai MARINESCU, Rolando MATSANGOS, Ela MOCANU, Elias Ferkin MUSURET, Olimpia OLARI, Cătălin ROTARU, Alina TOMI.

Păpuși – Marionete: Ștefan Ionuț ALEXA, Alin Valentin ANTEMIR, Victor BUCUR, Ionuț Sebastian CONSTANTINESCU, Daniela LUNGEANU, Monica MADAS, Emilia Svetlana NECHITA, Maria Magdalena STĂNESCU, Virginia SARGA.

Regie: Mircea Florin ANCA, Cristina CHIRVASIE, Cristina Maria CRĂCIUN, Sorin Eugen MILITARU, Dragoș MOCANU, Erwin SIMSENSOHN, Costel STOICA, Iulian SUMAN, Carmen Lidia VIDU.

Coregrafie: Ana DUMITRESCU, Valentina de PIANTE, Adela STERP-CRĂCIUN, Andreea TOMA.

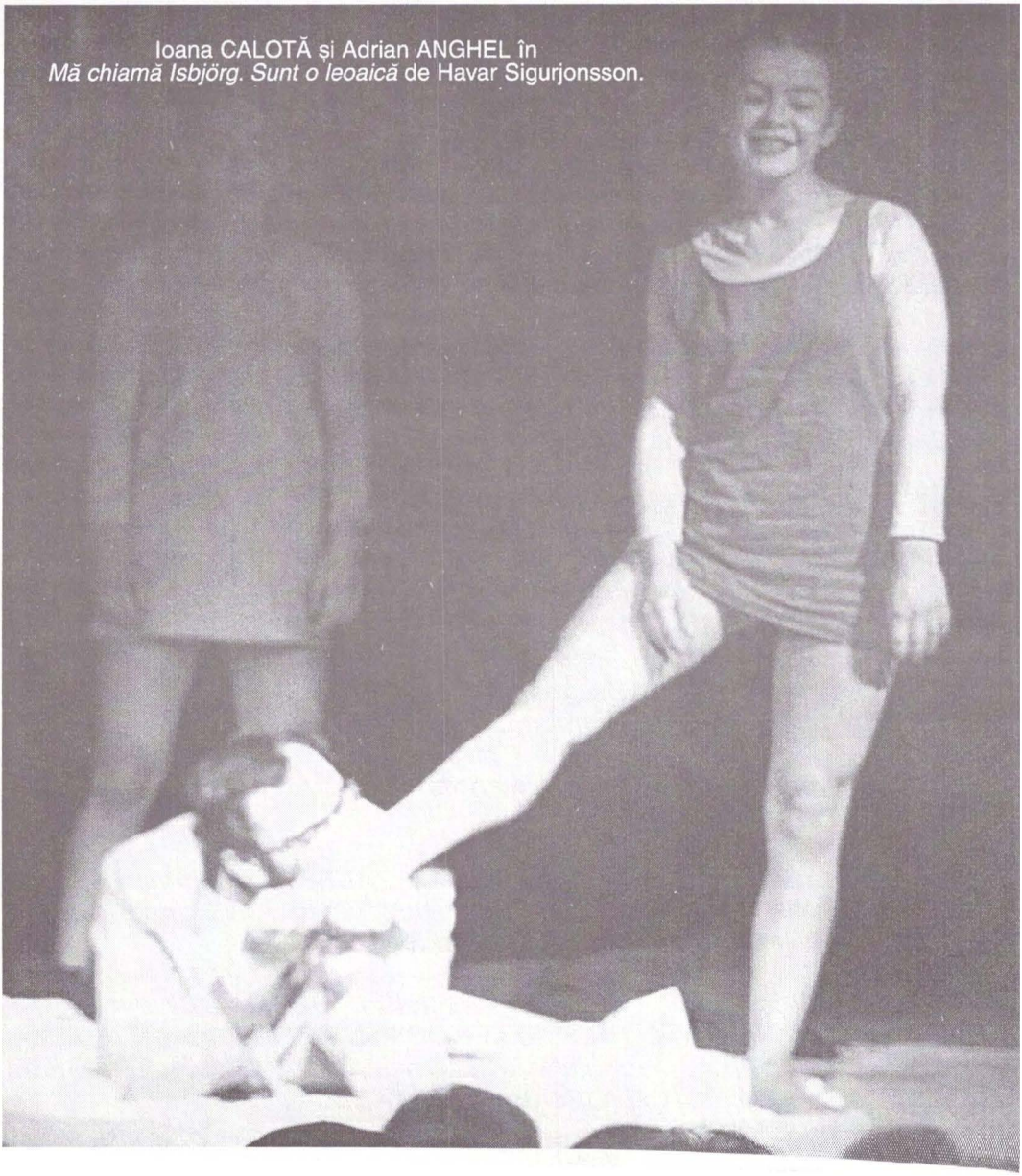
Scenografie: Ana Maria CUCU, Dorotheia IORDĂNESCU, Vladimir IUGANU, Nadir IUSUF, Andreea Maria MACRI, Imelda MANU, Ana Maria NICULAE, Ana Iulia POPOV, Daniel VOINEA, Doru ZANFIR.

Teatrologie: Alina Bianca BOITAN, Mădălina BUBU, Diana Nicoleta BULBOACĂ, Roxana COMES, Nina MOCANU DOBRE, Aura GAIDARJI, Cristiana GAVRILĂ, Gabriela MARIS, Anca MOCANU, Ioana Ruxandra STOICA, Liudmila STOICA, Raluca ȘTEFĂNESCU.

Mirela NĂSTĂSACHE

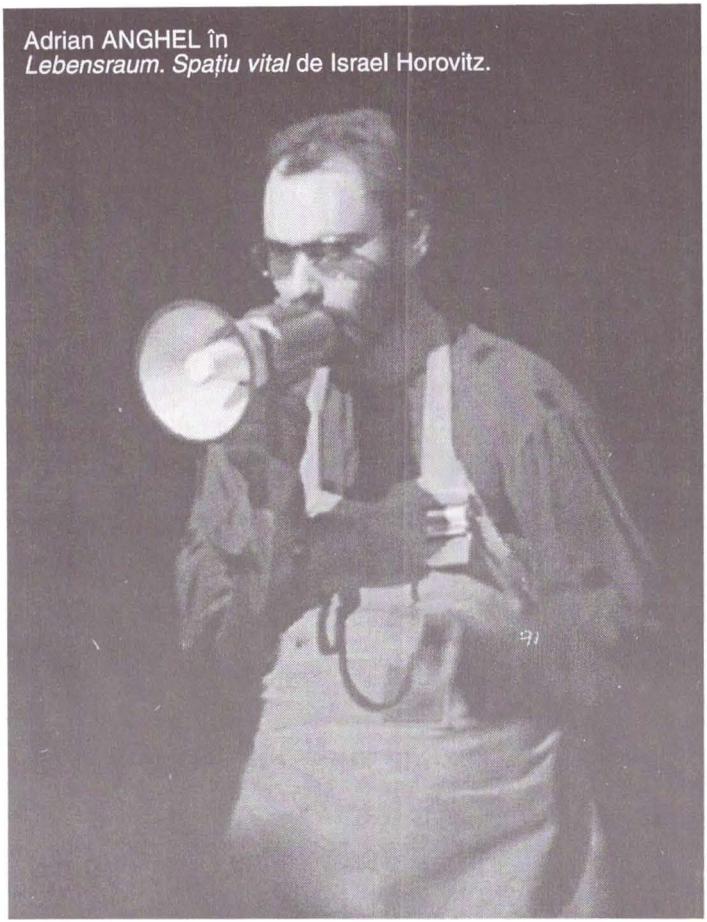
Din nevoia de a face teatru

La începutul anului şcolar, Studioul „Casandra" nu părea pregătit să reziste asaltului unei noi generaţii de studenţi ai UNATC. Clădirea fusese însemnată cu înspăimântătoarea „bulină roşie", o mare parte dintre angajaţi, disponibilizaţi... dar studenţii au năvălit cu elan. Mulţi şi decişi să-şi realizeze proiectele.



Ioana CALOTĂ şi Adrian ANGHEL în *Mă chiamă Isbjörg. Sunt o leoaică* de Havar Sigurjonsson.

Iar dacă spectacolele de clasă nu i-au pus prea bine în valoare și i-au nemulțumit, absolvenții-actori au colaborat cu atât mai bine cu studenții-regizori de la clasa prof.univ. Valeriu Moisescu.



Adrian ANGHEL în *Lebensraum. Spațiu vital* de Israel Horovitz.

Au căutat împreună texte. Au vrut ceva nou și au ales în special autori contemporani. Pe unii i-au tradus și adaptat apoi la lucru, împreună. Pentru spectacolul de teatru-dans au compus textul. Pentru costume și decor s-au descurcat, iarăși, cum au putut. Cel mai greu le-a fost să convingă personalul „Casandrei" să monteze o scenografie care le părea mai "trăsnită". Și când au văzut cât timp trece până când pot începe repetiția, s-au pus pe treabă. Nu puteau acuza pe nimeni. Se repeta mereu și rămăseseră numai trei mașiniști, așa că ... au muncit cot la cot cu ei. Atunci când jucau în propriile piese, rugau colegi regizori să stea la pupitrul de lumini sau de sunet.

Au spălat scena și au umplut-o cu monitoare, panouri, desene, culori, gradene, lumini, oglinzi, viață. Apoi, au umplut sala. Nu doar cu prieteni și rude, ci cu un public care i-a iubit și pe care acum îl numesc cu mândrie "al lor". Actori și regizori au mers pe stradă și au împărțit fluturași – invitații. Au chemat directorii de teatru și criticii să îi vadă. Au fost admirați pentru că rezultatul a fost pe măsura străduinței lor.

Așadar, au oferit Casandrei, la ultima ei stagiune, aproape un regal:

- piese variate – de la Sofocle la Cehov și Bogosian – în care au pus toată bucuria și tinerețea lor;
- teatru de text, teatru – dans, dans...
- tematică vastă pornind de la teme vechi, ale grecilor antici, până la problemele oricărui adolescent.

Au șocat pe multi, dar au interesat pe mai mulți. Au plecat la festivaluri unde au fost aplaudați. Au oferit o revelatoare Gală a Absolvenților. Au format echipe care, sperăm, vor rezista. Pentru că acum, dacă nu vor mai avea Casandra ca punct de întâlnire, s-au decis să facă un teatru al lor: teatru de stagiatură, unde să continue să lucreze în același fel. Pentru că se poate, pentru că le place, pentru că au nevoie de acest teatru, pentru că publicul are nevoie de ei.

Alexandra BADEA:

„Deocamdată, am realizat tot ce-am visat"

Cătălina Panaitescu: *Alexandra Badea, ai terminat facultatea de regie la clasa profesorului Valeriu Moisescu. Ce înseamnă acest lucru pentru tine, având în vedere faptul că el a fost și mentorul unor personalități precum Silviu Purcărete și Claudiu Goga?*

Alexandra Badea: Întâlnirea cu profesorul meu Valeriu Moisescu m-a marcat foarte mult, pentru că am întâlnit un foarte bun prieten. Nu știu cum l-au perceput ceilalți colegi ai mei, dar eu nu-mi dau seama ce-am învățat. Au fost atât de multe, încât nu pot să le separ. E vorba și de relațiile interumane, de legătura cu teatrul.

C.P.: *Care au fost achizițiile culturale dobândite în urma invitației lui George Banu de a studia la Centrul Internațional de Studii Teatrale de la Sorbona?*

A.B.: Am plecat acolo în anul III de facultate. A fost un moment foarte important, în primul rând, pentru că am avut acces la o bază de date. Universitatea Sorbonne Nouvelle are una dintre cele mai mari biblioteci și videoteci din Franța, unde am avut posibilitatea să citesc multe texte. Am văzut și foarte multe spectacole, printre care cele ale lui Peter Brook, Bob Wilson, Grotowski, pe care, dacă eram în România nu le puteam vedea. În plus, am cunoscut oameni deosebit de interesanți. Am fost la un stagiu de teatru muzical rus unde a fost o întâlnire cu profesori ruși care lucrau Cehov. Noi tocmai atunci terminaserăm în școală examenul de Cehov și a fost ca o prelungire a perioadei pe care tocmai o studiasem în țară. Pe urmă, a fost contactul cu spectacolele văzute la teatru, pe lângă ce văzusem pe casete. Așa că, tot ce s-a întâmplat acolo a contat enorm, pentru că accesul la informații mi se pare foarte important pentru un artist.

C.P.: *Cu ce te-a ajutat faptul că ai ucenicit, sub îndrumarea lui Radu Penciulescu, la repetițiile spectacolului* „Celălalt Cioran"*?*

A.B.: Pe Radu Penciulescu l-am întâlnit prin intermediul domnului Banu. A fost foarte important să-l văd lucrând, să-l văd cum se plasează în relația cu actorul, cu textul, să surprind raportul lui cu teatrul, cu timpul. E un om minunat. Eu niciodată nu pot să despart, cel puțin la aceste întâlniri, partea profesională de cea umană. Poate că ultima contează mai mult, pentru că, profesional, se transmit niște lucruri destul de subtil și, practic, nu-ți dai seama ce anume te-a impresionat.

C.P.: *Ai participat și la un stagiu oferit de teatrul „Le Manufacture" în cadrul Festivalului de la Avignon. Cum te-a marcat această experiență?*

A.B.: Era un stagiu în care noi am făcut de toate, de la regie tehnică până la tot ce se face într-un teatru. Norocul a fost că organizatorii m-au pus în legătură cu o companie de teatru–dans venită din New York, numită „Attack Theatre", cu care am colaborat la două spectacole. Unul era numai de dans, la care eu le-am asigurat partea de regie tehnică, și un spectacol *happening* în care eu am fost moderator între actori și public. A fost foarte interesant, pentru că efectiv am văzut cum se creează o relație aproape din nimic.

C.P.: *Consideri că legătura cu exteriorul, studiile de perfecționare, stagiile de lucru sunt condiții necesare pentru dezvoltarea unui regizor?*

A.B.: Sigur că e important. Eu cred că a trecut perioada în care poți să stai în colțul tău fără să-ți pese de nimic. Contează foarte mult cum te raportezi față de ce se întâmplă în alte părți, față de alți regizori, față de evoluția artei contemporane.

C.P.: *Ce alte colaborări ai mai avut și cum ai fost privită, ca tânăr regizor român, în străinătate?*

A.B.: Nu am mai avut alte colaborări, în afara celor enumerate mai sus. În privința faptului că sunt româncă, noi avem tendința să pornim la drum cu anumite prejudecăți, cum ar fi aceea că suntem priviți de sus. Este o greșeală. Eu m-am simțit perfect integrată în grupurile lor și n-a fost nici o diferență între mine și ei.

C.P.: *Spectacolele tale* „Artă" *de Yazmina Reza,* „Ușa" *de Matei Vișniec arată afinitatea ta cu dramaturgia contemporană. Este și acesta un motiv pentru care ai ales* „Lebensraum. Spațiu vital" *de Israel Horovitz ca spectacol de absolvire?*

A.B.: Da, dar cred că această aplecare asupra textului contemporan nu-mi aparține numai mie, ci unei generații de regizori. Probabil, pentru că simțim că acest tip de teatru ne reprezintă mai bine, căci ne putem exprima mai direct. Surprinde niște teme care ne preocupă și pe care nu le găsim în textele clasice.

C.P.: *Te-ai gândit să pui în scenă și texte de Strindberg, Molière, Shakespeare sau Caragiale?*

A.B.: Nu m-am gândit, dar nici nu exclud această posibilitate. Îmi place foarte mult Cehov, dar mi-e teamă să mă apropii de el, pentru că s-au făcut atâtea spectacole mari, încât mă gândesc că s-a spus tot ce s-a putut spune. Radu Penciulescu povestea că vroia să facă *Regele Lear* și, când a văzut *Lear*-ul lui Brook a trebuit să mai aștepte câțiva ani ca să scape de model. Probabil că la fel se întâmplă și cu mine. De exemplu, mie mi-a plăcut foarte mult *Livada de vișini* a lui Strehler. În momentul în care noi am făcut la clasă Cehov, eu nu puteam să mai aleg *Livada* după ce văzusem spectacolul de la „Piccolo Teatro". Așa că, mai trebuie să treacă ceva timp.

C.P.: *Să revenim la* „Lebensraum". *Spectacolul a fost foarte bine primit de critică, a fost premiat în cadrul Galei Tânărului Regizor de la Buzău, precum și la Gala Absolvenților? Cum ai primit aceste premii?*

Scenă din *Lebensraum. Spațiu vital* de Israel Horovitz.

A.B.: Probabil că asta o spun toți, dar pentru mine chiar nu contează premiile. Cel mai mult m-a bucurat că spectacolul și-a întâlnit publicul, pentru că asta ne-am propus de la început. Pe mine mă mulțumește mai mult decât toate premiile pe care le-am luat.

C.P.: *Te pregătești pentru o nouă participare la Festivalul de la Avignon, secțiunea Off. Cu ce spectacol te vei duce și care sunt gândurile, speranțele tale legate de această ediție a festivalului.*

A.B.: Am fost selecționați cu *Lebensraum. Spațiu vital.* Vom juca între 1 și 31 iulie în fiecare zi. În primul rând, sperăm să fim văzuți de cât mai multă lume și, poate, să fim selecționați și la alte festivaluri.

C.P.: *Cum v-ați pregătit pentru această plecare?*

A.B.: Am scurtat spectacolul la o oră și jumătate, pentru că acolo nu avem la dispoziție decât două ore pentru montare. Mare parte din text este tradus, iar o parte va fi subtitrat. Sperăm ca publicul să înțeleagă și să vină să ne vadă.

C.P.: *După succesul cu* „Lebensraum", *plecarea la Avignon, pregătirea premierei* „Blaubart" *la Teatrul Act, nu te simți puțin sub presiune?*

A.B.: În ultima vreme, da. Cel mai mult m-a obosit căutarea sponsorilor, m-am lovit de birocrație și de tot felul de probleme ce au apărut pe parcurs. Repetițiile chiar mă relaxează. Eu am vrut foarte mult să fiu independentă și acum îmi dau seama cât de greu este. Dar era mult prea frumos ca să nu încerc.

C.P.: *Știu că împreună cu Gianina Cărbunariu și Adriana Zaharia vrei să formezi o echipă cu care să puneți bazele unui teatru de debut pentru absolvenții de regie. Vorbește-mi puțin de acest proiect.*

A.B.: A fost o inițiativă comună, dar domnul Nicu Mandea ne-a impulsionat foarte mult. Noi am lansat deja proiectul tocmai din nevoia acestei generații de a continua împreună. Există un mare defect al sistemului, pentru că în momentul în care terminăm, practic ne despărțim. Actorii pleacă în teatre, regizorii, scenografii la fel, și e foarte greu să se mai regăsească echipa așa cum s-a format în școală. De altfel, cred că reușita spectacolelor de la Casandra s-a datorat, în primul rând, faptului că am funcționat foarte bine ca grupuri. De aceea ne dorim acest teatru, pe care intenționăm să-l deschidem în toamnă.

C.P.: *Crezi că este nevoie de o reformă în teatru și dacă da, ce ar presupune ea?*

A.B.: Cel mai corect mi se pare să se treacă la teatrul de proiecte. E nevoie de teatre specializate. De exemplu, în Paris există un teatru care promovează numai texte contemporane și este unul dintre cele cinci teatre naționale din Franța. Aș simți nevoia să existe și în România o astfel de instituție.

C.P.: *Ai câteva nume de regizori, oameni de teatru pe care i-ai ales drept modele de urmat?*

A.B.: Eu mă feresc de idoli. În schimb, sunt oameni pe care-i admir foarte mult, care contează enorm pentru mine și aici aș putea să repet numele lui Valeriu Moisescu, George Banu și Radu Penciulescu.

C.P.: *Cum își privește Alexandra Badea viitorul ei?*

A.B.: Deocamdată, mă bucur, pentru că până acum am realizat tot ce am visat. Câteodată mă gândesc că e prea frumos ca să fie adevărat. Dar, privesc viitorul cu optimism.

Cătălina PANAITESCU

Andreea DUMITRU

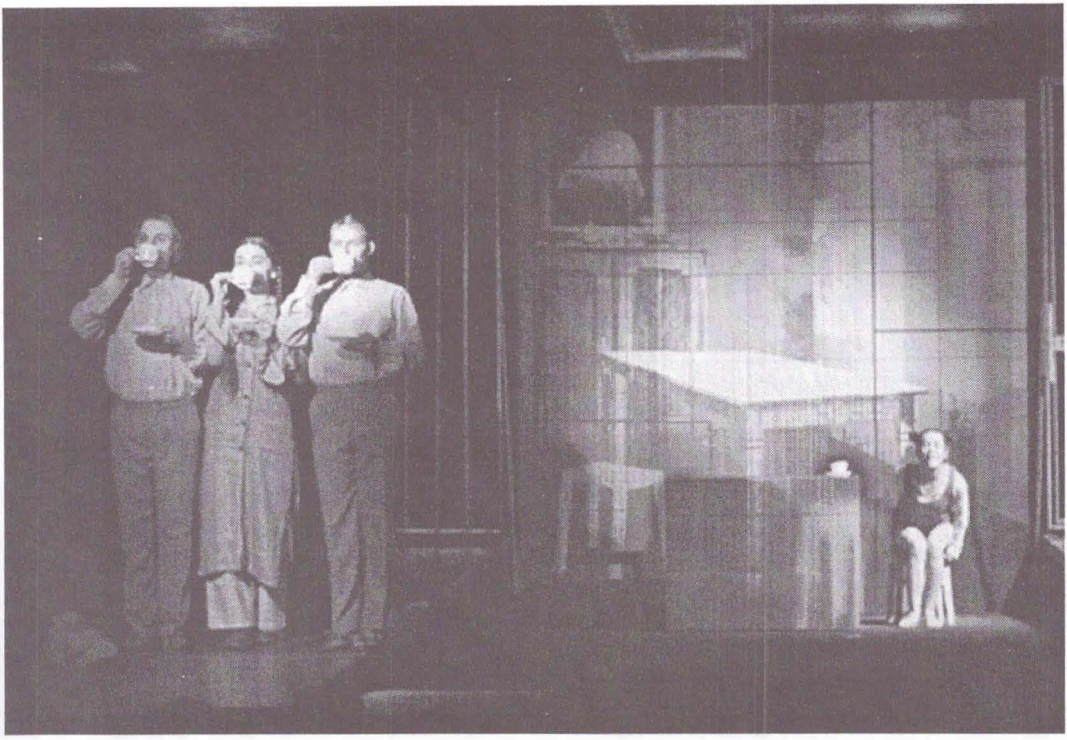
Ne cheamă Isbjörg...

Mi-ar plăcea să cred că în fiecare tânăr, absolvent al UNATC în această stagiune de referință a Studioului Casandra, se ascunde câte o *Isbjörg*: un *urs alb*, dar și o *leoaică*. Gianina Cărbunariu, studenta lui Valeriu Moisescu și a lui Nicolae Mandea, se numără, sunt sigură, printre cei care se recunosc în personajul lui Havar Sigurjonsson. Cum îi place să sfideze căile bătute, a ales, dintr-un spațiu literar excentric, aproape necunoscut, un text cu titlu neobișnuit: *Mă cheamă Isbjörg. Sunt o leoaică.* Autorul este, de altfel, și un important regizor, jurnalist și editor de teatru islandez. Inspirată de un roman al lui Vigdis Grimsdottir, piesa lui a fost tradusă remarcabil, în premieră la noi, de Carmen Vioreanu (nume familiar celor care au urmărit mostre de dramaturgie nord-europeană, în spectacolele-lectură ale Teatrului Act). Textul abundă în proiecții lirice, strecurate printre expresii fruste, incomode, anarhice, într-un mixaj atât de caracteristic teatrului contemporan.

O întâlnim pe *Isbjörg* în închisoare – o leoaică în cușcă. Ceea ce urmează să vedem pe parcursul a două ore, e confesiunea, în *flash-back*-uri, a crimei de care este acuzată. Depoziția e făcută în fața unui avocat cu... față umană. E important de amintit despre "fața umană" a personajului, mascată de morga profesională, întrucât Peter Peterson reprezintă fisura din sistem, în această poveste "inspirată din realitate", cum se scrie pe genericele filmelor. Fără această concesie, piesa ar fi avut un aer schematic, moralizator, n-ar mai fi permis tratarea lirică sau onirică a unor episoade din viața "criminalei". Mărturia cumplită a tinerei pleacă de la premisa că fiecare dintre noi avem un "motiv" care ne determină să acționăm într-un fel sau altul, într-un moment sau altul al existenței. Din aceste "motive", plauzibile sau nu, se urzește țesătura inconsecventă, inexplicabilă, paradoxală, a vieții noastre.

Celula, care o ține prizonieră, reprezintă și spațiul conștiinței lui *Isbjörg*, în care se confruntă identitățile sale contradictorii: una năvalnică, fără măsură, un torent care mătură și duce cu sine reziduurile vieții; cealaltă, clară, luminoasă, generoasă. Un "urs alb" și o "leoaică", făpturi mitologice sugerate de Ioana Calotă și Mădălina Ghițescu, două actrițe semănând fizic, dar diferite ca temperament scenic. Efectul, subliniat de limbajul coregrafic imaginat de Carmen Riban, oscilând între lupta strânsă, corp la corp, și apropierea senzuală, este maxim și datorită talentului, energiei, charismei, puse în joc de cele două absolvente.

Totuși, spectacolul nu propune o lectură maniheistă a piesei lui Havar Sigurjonsson, fiind mai mult decât un previzibil duel *lumină–întuneric*. Peste filmul crimei, regizoarea reușește să suprapună nuanțe, sensuri de profunzime, care transpun treptat negativul într-un pozitiv saturat de emoție. În dosarele poliției ori în pagini de cotidian, cazul *Isbjörg* ar fi fost relatat succint: o prostituată și-a ucis clientul. Mobilul crimei: necunoscut. Avocatul aduce probe noi, din păcate, nu îndeajuns de relevante pentru nevinovăția fetei. Antecedente: se pare că aceasta a fost violată, în copilărie, de un tată labil psihic, care a sfârșit prin a se sinucide. După șocul suferit, mama fetei se restabilește parțial într-un ospiciu, copila fiind preluată de familia unei mătuși bigote. În semn de protest față de orice constrângeri, *Isbjörg* a renunțat la studii și a intrat, încă minoră, "în câmpul muncii". Victima, om respectabil, tată de familie, poet de ocazie, se număra printre clienții ei stabili. În timpul unei dispute amoroase, acuzata l-a înjunghiat. Legitimă apărare? Cercetările continuă.



Dramaturgul, urmat de buna intuiție a regizoarei, surprinde, însă, ceea ce nu poate fi făcut public din existența unui om, intrând în camera de tortură a intimității, în iadul refulărilor impuse de regulile jocului social. Aflăm, astfel, că *Isbjörg* își iubea, de fapt, tatăl, că, mai târziu, s-a apropiat și de mamă, pe care o disprețuise (poate pentru că se temea de un destin similar). Adolescentă, descoperă tandrețea în brațele unui bărbat mai vârstnic. Însărcinată fiind, alege libertatea în locul iubirii posesive a acestuia, dar, în urma bătăii suportate, pierde copilul din pântece. În închisoare, acuzată de crimă, încearcă să-l seducă – îndrăgostindu-se până urmă – pe un tânăr și imperturbabil avocat, întâmplător, iubitul mamei sale.

"Oamenii nu se schimbă, și nici viața", ar putea fi concluzia acestui parcurs predestinat ratării. Și totuși, în subsidiar, își face loc o idee mai valoroasă, grație căreia textul și spectacolul câștigă miza, dincolo de simpla expunere a faptului divers. Gianina Cărbunariu observă că onorabilitatea socială nu este decât o colecție inepuizabilă de drame pentru care "verigile slabe" ale sistemului reprezintă adevărate supape salvatoare. Bărbatul care își maschează cu ipocrizie vidul afective își descoperă, în brațele tinerei prostituate, puterea de a merge mai departe, așa cum tatăl cu personalitate schizoidă ar deveni, probabil, un anarhist periculos, dacă nu și-ar agresa fiica în spațiul familial. Adrian Anghel interpretează, nu întâmplător, cele trei roluri înrudite: *Gardianul*, *Gudmundur* (tatăl) și *Bărbatul* (ucis de *Isbjörg*), și o face într-un crescendo evident. *Thorhildur* (mama) oferă un exemplu clasic de verigă slabă a societății: tiranizată până la îndobitocire de soț, clientă a secției de psihiatrie, emancipată, apoi, și însănătoșită, dar până la un punct, e un personaj complex, compus admirabil de Ela Mocanu. Și *Avocatul* (Rolando Matsangos) – căruia regia îi încredințează o sarcină aparent ingrată, aceea de a asculta din umbră, cu scurte intervenții,

spovedania acuzatei – e un alt fel de fisură în scutul social, gata să cedeze în confruntarea cu cele două *Isbjörg*.

Celula în care se petrece întregul spectacol poate fi un spațiu al coerciției și al oprobriului public, dar și al libertății interioare, ambiguitate pe care o exprimă scenografic Daniel Voinea și Yusuf Nadir. Zidul cu gratii înalte din fundal se prelungește spre avanscenă prin două podiumuri paralele, delimitând cadrul unde își fac loc și scenele de familie (o masă lungă este extrasă din zid, amintind mecanismul de funcționare al ghilotinei), dar și scenele de evaziune în visul-coșmar (un perete pe care e fotografiat țărmul mării e coborât, în acest caz, în timp ce nisipul se lipește la modul concret pe trupul actorilor. *Dincolo* se pătrunde, simbolic, printr-o ușă). Costumele purtate de actori sunt în culori terne, uniformizate, și, în același sens, eclerajul, realizat cu subtilitate, rămâne rece, chiar în secvențele care au ca fundal marea.

În spațiul construit pe principiul dualității, răsună voci, ca în teatrul shakespearian, amplificând tortura psihică pe care o resimte *Isbjörg*, chemând la viață ororile trecutului. Gianinei Cărbunariu nu îi plac, în mod cert, soluțiile la prima mână, ci preferă să-i provoace pe actori și pe ceilalți colaboratori în crearea unor imagini insolite, șocante. Spectacolul ei pretinde concentrare și coordonare pe toate palierele (acordând atenție egală ilustrației muzicale, scenografiei, mișcării scenice), pentru a atinge temperaturile înalte la care a fost proiectat. De aceea, șarja de care se apropie întrucâtva actorii obligați să joace în contrapunct ("familia adoptivă": Maria Obretin, Răzvan Oprea, Bogdan Florea) ori redundanța unor soluții tehnice îi mai slăbesc, întrucâtva, din tensiune.

Ultima reprezentație din Gala absolvenților cu *Mă cheamă Isbjorg. Sunt o leoaică* a fost și epilogul celor 47 de ani de existență neîntreruptă a Studioului Casandra. (Spectacolul ar putea fi preluat, însă, de orice teatru preocupat nu numai de o creație valoroasă, ci și de publicul pe care aceasta și l-a câștigat.) Numele lansate aici și-au adjudecat aproape toate distincțiile acordate de studenții anului III, teatrologie, prin tradiție, organizatori ai Galei. De la marele premiu, la cel pentru cea mai bună actriță (Ioana Calotă) și pentru scenografie, spectacolul Gianinei Cărbunariu a făcut mai ușoară despărțirea (pentru cât timp?) de bătrâna Casandra.

Studioul de Teatru „Casandra" – Mă cheamă Isbjörg. Sunt o leoaică. **de Havar Sigurjonsson, după un roman de Vigdis Grimsdottir. Traducerea: Carmen Vioreanu. Regia: Gianina Cărbunariu. Scenografia & ilustrația muzicală: Daniel Voinea, Yusuf Nadir. Coregrafia: Carmen Riban. Distribuția: Ioana Calotă, Mădălina Ghițescu, Adrian Anghel, Ela Mocanu, Rolando Matsangos, Maria Obretin, Răzvan Oprea, Bogdan Florea. Voci: Elias Ferkin Musuret, Mona Gherghe.**

La Limoges, HAMLET, un tânăr de vârsta Gianinei Cărbunariu

Gianina Cărbunariu este una dintre reprezentantele cele mai active ale tinerei generații de regizori care au absolvit, în această vară, Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică. Ca autoare de texte pentru scenă, a luat parte la proiectul „*Ocean Cafe*", realizat la Piatra Neamț de Radu Afrim. Ca regizoare, a debutat la Casandra cu o piesă incendiară, *Mă cheamă Isbjork. Sunt*

Gianina CĂRBUNARU la Limoges. În dreapta imaginii regizorul Tompa GABOR.

o leoaică de Havar Sigurjonsson. În ambele calități, a pus la cale, împreună cu câțiva colegi, proiectul *dramAcum.* Între 14 aprilie și 3 mai, a participat, la invitația criticului George Banu și la recomandarea profesorului său, Valeriu Moisescu, la stagiul de regie organizat lângă Limoges, la Saint-Priest-Taurion. Aici se află Académie Théâtrale de l'Union, fondată de Silviu Purcărete și condusă în prezent de Paul Chiribuță. Pentru atelierul organizat în coproducție cu Festivalul Internațional al Francofoniilor, au fost selecționați, în total, cinci tineri regizori: din Burkina Faso, Benin, Canada, Tunisia și, evident, România.

La Limoges, Gianina Cărbunariu a descoperit cu uimire că românii pot avea și o foarte bună reputație peste hotare. Regizorul Tompa Gabor, cel care a condus atelierul, era deja cunoscut publicului datorită unui excelent spectacol cu *Cântăreața cheală* de E. Ionescu, la Théâtre de l'Union (Centrul Dramatic Național din Limoges). Cei 14 studenți-actori, aflați în ultimul an de pregătire la Academia lui Purcărete, lucraseră, la rândul lor, cu Radu Penciulescu și participaseră la Atelierele Internaționale ale Școlilor de Teatru de la Sinaia, organizate de ITI sub patronajul UNESCO. Mai mult, Patrick Le Mauff, directorul Festivalului Internațional al Francofoniilor, este un admirator al României, pe care a vizitat-o și cu ocazia ultimei Gale UNITER. Pe lângă festivalul din toamnă (ajuns la a 20-a ediție), instituția sa organizează stagii de regie și de rezidență pentru dramaturgi (tânărul autor Dan Mihu a beneficiat și el de o bursă în cadrul acestui program).

Francofonia se dorește un concept în acțiune, lipsit de complexe. De aceea, nu e de mirare că Tompa Gabor le-a propus regizorilor stagiari *Hamlet*

de Shakespeare, ca temă de lucru și de reflecție asupra profesiei lor. El însuși autor al unui viu dezbătut spectacol cu această piesă, la Teatrul Național din Craiova, Tompa Gabor a orientat discuțiile asupra lui "Hamlet ca regizor (sfaturile către actori)". După cum mărturisește Gianina Cărbunariu, la început a fost ușor inhibată de tema atelierului și de plusul de experiență al colegilor săi. Toți aveau pregătire de actori și propriile companii. Dar, o dată intrată în joc, "s-a simțit stăpână pe sine tocmai pentru că urmase o școală de regie". Când spune "școală de regie", Gianina se gândește în primul rând la profesorii Valeriu Moisescu și Nicolae Mandea, fără de care generația ei s-ar fi impus mult mai greu. A preferat, așadar, lucrul aplicat, concret asupra textului, iar studenții francezi i-au apreciat "strategia". La ceilalți tineri regizori a remarcat un interes mai mare față de antrenamentul fizic și vocal al actorului. Cu toții însă, au încercat să vadă în *Hamlet* un tânăr contemporan, confruntat cu problemele și reformele identitare ale lumii de astăzi. Una dintre interpretările propuse trimitea chiar, în mod explicit, la războiul din Afganistan.

Pentru Gianina Cărbunariu, stagiul de la Limoges a fost și prima ocazie de a lucra cu alți tineri decât colegii de la UNATC. A regăsit spiritul generației sale la studenții francezi, de aceeași vârstă cu ea. "Uitând" în mod deliberat ceea ce învățase despre *Hamlet* ori Shakespeare, a preferat "o lectură acum", prin corpul și vocile acelor actori. A ales calea simplității extreme: fără lumini, fără costume. O singură licență: pe tricoul spectrului era inscripționat, "ca din întâmplare", Danemarca. O dată convinși, studenții francezi, s-au arătat foarte cooperanți, aducând sugestii, soluții. Ucenicia în diferite stagii, cu diferiți maeștri (școala de actorie de la Limoges nu prevede un profesor unic), încurajează disponibilitatea și creativitatea actorilor.

Astfel, în versiunea tinerei regizoare, *Hamlet* s-a transformat într-un discurs despre "virusul răzbunării", care ar trebui să cuprindă noile generații de intelectuali. E nevoia lor firească de a se dezbăra de un trecut duplicitar, de o societate conformistă. Personajele piesei pot fi înțelese, din această perspectivă, ca prototipuri de tineri români și, de ce nu, chiar francezi. Tinerețea, în orice ipostază: stupidă, agresivă, voluntară, infatuată, alegând din disperare fie să emigreze, fie să lupte cu armele adversarului, este singura care mai poate să spargă tiparele, să declanșeze o criză. Regeneratoare sau anarhică, acțiunea acestor generații e preferabilă unei ordini a lumii prea puțin construite după chipul și asemănarea lor.

Lectura Gianinei Cărbunariu a fost apreciată la finalul stagiului, cu ocazia prezentării la public, iar Tompa Gabor a sfătuit-o să-și continue ideile într-un spectacol. Tânăra regizoare și-a propus să vorbească, la Limoges, în numele generației sale, dintr-un sentiment de solidaritate aproape sfidător, care s-a simțit și în producțiile Studioului Casandra. A avut surpriza să-și regăsească obsesiile și temele de reflecție în preocupările unor tineri venind din alte culturi.

Francofonia sub semnul lui *Hamlet* – ce poate fi mai simptomatic pentru lumea de astăzi? Vine o vreme când spectrele par mai tinere decât cei vii, ghidându-i și motivându-i să continuie lupta, a fost pledoaria Gianinei Cărbunariu la Limoges, capitala teatrului, în care artiștii români sunt respectați.

RESTITUIRI

ALEXANDRU KIRIȚESCU

Sonia CLUCERU – cea mai cunoscută interpretă a rolului principal din cea mai cunoscută piesă a dramaturgului – *GAIȚELE*

Ion CAZABAN

Alexandru Kiriţescu – cronicarul „vizual" din anii '20

Despre publicistica teatrală a celui care a scris *Gaiţele*, s-a vorbit foarte puţin. Poate interesul predominant al dramaturgiei sale să fi fost pricina ori numai opinia (răspândită, dar discutabilă) că o cronică are soarta spectacolului efemer pe care-l comentează. Este un motiv pentru Alexandru Kiriţescu să iasă din formula de redactare folosită de marea majoritate a confraţilor săi din acel timp. În loc de a se limita la nişte aprecieri elogioase sau, dimpotrivă, nemulţumite de cele văzute pe scenă, el caută să surprindă şi să dea relief celor văzute. Aşa cum au fost văzute de el. Şi uneori propunând altceva, din propriul unghi de vedere. Preocuparea sa pentru aspectul vizual nu provine doar dintr-o anumită sensibilitate, nu are numai o explicaţie psihologică, ţinând de un mod de a percepe atât scena vieţii, cât şi viaţa scenei. Cronicile sale corespund totodată schimbărilor din arta spectacolului de la începutul secolului trecut şi afirmate decisiv după primul război mondial. În tinereţea sa atras de teatru, Kiriţescu va cunoaşte acele momente de evoluţie care porneau de la iniţiative regizorale datorate lui Paul Gusty şi Al. Davila. O fază iniţială s-ar defini prin însemnătatea dată măştii proteice, dependentă de concepţia interpretului despre personajul său: înfăţişarea lui Petre Liciu sau a lui Cazimir Belcot, într-un rol sau altul, trebuie descrisă pentru o completă înţelegere a personalităţii actorului şi a reuşitelor sale. La fel, va fi remarcată ambianţa scenografică, tratată cu alte pretenţii, din altă optică profesională. Dar, deseori se imputa abundenţa decorurilor şi costumelor care "dau mai mult pentru ochi, decât pentru suflet". Critica reacţiona, astfel, contra excesului naturalist. Ceea ce se petrece ulterior, mai ales în anii '20, indică o atenţie deosebită pentru vizualul scenic şi, implicit, o tatonare în direcţia imaginii teatrale, a teatralităţii spectacolului ca sinteză de arte. Creaţia într-un spaţiu cu legi şi exigenţe de expresivitate specifice, *„înscenarea"* este considerată *„procedeul prin care se redă vizibil spectatorului concepţia dramatică"* (T. Simionescu-Râmniceanu, *Stilizarea scenei*, în *Revista critică* nr. 14, 4 ianuarie 1919). Oricât s-ar înmulţi, în articolele de specialitate, derivatele verbului "a vedea": viziunea (regizorului), vizualul (montării), vederea (justificată într-o multitudine de puncte, de unghiuri – de la creatori, la critici), totuşi nu asistăm la o bruscă descoperire a importanţei ochiului în teatru, ci la o punere a problemei în alţi termeni, influenţată de simbolism, de expresionism, uneori). Nu şi în cazul lui Alexandru Kiriţescu.

Desigur, şi cronicile sale transmit imaginile unui teatru care vrea să se desprindă de "pozele" trecutului. Dacă era normal să critice jocul exterior şi manierismul declamator, să observăm, însă, ce constituie pentru Kiriţescu clipa de emoţie a unui spectacol ca *Hedda Gabler*. Ea nu se datorează obligatoriu protagoniştilor, ci unui rol secundar, "mătuşii bune şi devotate", interpretată de Alexandrina Gusty (soţia regizorului): *„În scena din actul I, când îşi ridică de pe jos, umilită şi cu ochii plini de lacrimi, biata pălărioară de bride, boţită şi ostenită, pe care Hedda a azvârlit-o cu dispreţ, ne-a dat un monument de adâncă duioşie. Şi nu este mai mult decât trebuie pentru o seară în care nimic nu ne-a emoţionat?"* se întreba Kiriţescu (*Lupta* nr. 380, 22 martie 1923). Cele spuse de Camil Petrescu se potrivesc în bună măsură şi pieselor, şi publicisticii sale: *„În caricatură, în grotesc, în entuziasm, dl. Al. Kiriţescu merge până la capăt. Nu i se poate tăgădui în grotesc oarecare vulgaritate, în entuziasm puţină superficialitate, dar o reală savoare în*

caricatură". Iată-l cum rezuma *Masca și obrazul* de L. Chiarelli la Compania Bulandra: *„Salonul unei vile prelungindu-se printr-o terasă. Abatjururi trandafirii. Mihaela Costescu în argint și în formă. Catușa Elvas în aur și (cu) enorm pieptene Belmont. Lucia Sturdza Bulandra în vișină putredă. Țancovici-Cosmin titirez de cabaret cu ciorapi-i albi în escarpini negri. Petre Sturdza complect mascat, la ridicarea cortinei, de un scaun imprudent, se saltă din fotoliu – silueta sa gigantică întunecă peisajul. În culise, serenada de acum cincisprezece ani din « Păpușile ». Vai, începem să îmbătrânim!"* (*Lupta* nr. 415, 4 mai 1923).

Fără îndoială, Kirițescu este un martor subiectiv, dar tocmai așa poate convinge de comunicarea sensibilă, adevărată, numai a lui, cu spectacolul de pe scenă. Pe Emma Grammatica o vede cu prilejul turneului la București, fixându-i interpretarea memorabilă din *Nora* de Ibsen: *„A fost puerilă, aiurită, copil printre copilașii ei, o presură care aleargă prin apartament cu gușa plină de cântece, până în momentul când spaima și dezastrul iminent năvălesc pe ușa întredeschisă a căminului ei cald și liniștit. Atunci se schimbă într-o fiară încolțită, umerii i se înconvoaie, glasul îi devine sacadat și gâgâit, primejdia o sluțește și nimic nu se poate compara cu faimosu-i dans al tarantellei, când cu părul căzându-i în smocuri leoarcă de sudoare pe ochii lărgiți până la urechi, țopăie cu poticneli și cu sughițuri, ceva așa de macabru și de dezarticulat că pare, descărnată deodată, unul din acele schelete halucinante, cu tigva încununată de asmodele care-și saltă farandola lugubră pe pereții Campo Santo-ului din Siena"* (*Lupta* nr. 1789, 10 noiembrie 1927). Kirițescu sesizează stilul de cotraste extreme, în care starea biologică tulbură ținuta "artistică" și fiziologia copleșește plăcerea estetică. Totuși, trecând de la metaforă la constatarea, fără menajamente, a detaliilor veriste, nu va omite, la finele frazei, referințele de prestanță culturală.

Portretul pe care-l va face Mariei Ventura nu este unul "în rol" – ca al Emmei Grammatica –, aparține unei întâlniri de altădată și capătă acum, o extraordinară concretețe: *„Sunt ani de-atunci – înainte de război, sub vechiul regim, când era nespus de dulce să trăiești. Bucureștiul vara făcea impresia unei stațiuni balneare – pe trotuarul din fața cofetăriei Capșa, la mesele aliniate de-a lungul vitrinelor, persoane din cea mai bună lume sugeau aperitive înghețate cu paie care umpleau de o religioasă stupefacție pe noi, liceeni cutezători care, totuși, înghițeam de trei ori înainte de a ne aventura pe dinaintea acelei somptuoase exhibiții de doamne panașate ca niște cai de dric, de domni care întindeau picioarele până-n asfaltul străzii, ca să li se vadă ciorapii de mătase opalină pe pantoful de lac cu cioc ascuțit.*

Într-o după-amiază, aglomerație așa de mare încât circulația se întrerupsese cu desăvârșire. Ce se întâmplase? Îndrăznesc, îmi fac loc printre mulțimea presată. La o masă, Grigore Ventura cu chipul său de Silen diabolic și, lângă el... o ființă fantastică, slabă, cu niște ochi imenși care-i mâncau obrazul, o gură sângerată, dar mai ales un păr sălbatic, numai cârlionți și volute, în care erau înfipte pene de struț negre – o pieptănătură de șef de trib adolescent, de Huron de-abia debarcat de pe caravela care-l aducea din fabuloasele Canade voltairiene... În loc de rochie, niște voaluri și niște dantele care atârnau de pe umerii ascuțiți – ceva neverosimil, halucinant în Bucureștiul corect, strict, de pe-atunci.

Și șoapte din gură în gură: e Mărioara Ventura. Era într-adevăr Ea, de-abia ieșită din Conservator, în faza despletită, romantică, fatală a geniului său" (*Cuvântul* nr. 1011, 9 februarie 1928).

Alexandru Kirițescu este singurul care va relata amănunțit, cât trebue ca să-și susțină ironia sau entuziasmul pentru două spectacole neobișnuite, novatoare (de la *Poesis* și *Insula*), pe când alți cronicari le expediază în câteva rânduri. Cu sau fără voie, el pare să scrie util istoricului de teatru, imaginile și preferințele sale critice fiind și astăzi substanțiale, de cert interes.

Alexandru KIRIȚESCU

Ateneul Român – Spectacolele grupării „Poesis" „Sora Beatrice"

Sala de concert a Ateneului pentru spectacolul unei grupări de avangardă teatrală. Lampadarele care străjuesc lojile au fost înfășurate în foiță de mătase portocalie – o lumină roșiatică și aurie, o semiobscuritate în care hiper-poeții și hiper-esteții se afundă cu ochii închiși ca într-o piscină de delicii.

Scena – un mare vitraliu gotic acoperă tot fondul, prelungit spre podele cu un brâu vărgat de tapet modern – la mijloc, ajurată în pânză, o „rosace" de catedrală. Un altar cenușiu – o Fecioară spaniolă de carton presat, străjuită de două sfeșnice de aur, țeapănă în hainele-i de catifea liliachie. Sus, agățate de tavan, două lampadare în genul abat-jururilor din care d-na Cobilovici și-a făcut o specialitate dureroasă. Oglinzile din cele două loji mari ale comitetului au fost astupate cu scuturi de carton galben pe care au fost vopsite cruci brune. Cele două uși care permit accesul publicului au fost gătite cu pervazuri de arhitectură gotică, iarăși de carton. Totul într-un stil vulgar, colorit abundent și dizgrațios, pompier în cel mai înalt grad.

Preludiu – întuneric beznă – rozeta din fund luminată – viori în surdină – departe, modulări cristaline de liturghii latine – o doamnă în doliu mare în fața mea începe să plângă – un nod de emoție mi se urcă în gâtlej – Mozart divinul – noapte de la începutul inimilor. Lumină portocalie – o formă albă prăbușită la picioarele Fecioarei – forma se înfioară, se ridică – poartă niște urechi albe și enorme de măgar. [...]

Spectacolul de aseară nu ne-a dat nimic, nu ne-a șoptit nimic. Planturos și meschin, tradiționalist și barbar, cu bărbați precipitați și bâlbâiți după cea mai pură școală oficială, cu femei împiedicându-se în cearșafuri și în tirade, cu o figurație dezordonată, cu perucile puse de-a-ndoaselea, nu s-a deosebit de nimic ce-am mai văzut și ce ne-a deznădăjduit atâția ani, nu ne-a deschis o fereastră spre frumos și spre contemplațiunea emoționată a realizărilor estetice.

Și totuși, ce prilej minunat pentru o monatre surprinzătoare!

Iată tabloul fugii din mânăstire. Un fundal de draperii sumbre în care să strălucească doar rozeta gotică, o rozetă imensă care să cuprindă în cadrul ei statuia Sfintei Fecioare. Rozeta aceea este singura spărtură a mânăstirii prin care intră lumea, aerul, soarele, viața, ispita, cântecele pasiunii dezlănțuite în univers, zgomotele oamenilor și ale astrelor armonioase.

Intrarea tentațiunei. Imens în fâlfâiri de torțe, prințul Bellidor. [...] L-aș fi vrut pe Bellidor îmbrăcat într-un costum de culoarea exactă a draperiilor scenei. L-aș fi vrut șuierător și perfid, fermecător și redutabil ca Mefisto – e chiar secolul în care s-a născut personajul lui Goethe. Din masca de întuneric, nu i s-ar fi văzut decât capul fin cu sprâncenele diabolice, buzele roșii și voluptuoase și mâinile cu degete lungi și experte în mângâieri sacrilege – restul, noapte și crimă.

În scena finală a ispășirii și a mărturisirii, aș fi vrut-o pe Beatrice întinsă pe o targă la picioarele Fecioarei, ca pe un pat de cuie și de jeratic. Nici o mișcare – în dreapta, și în stânga, țepene ca niște cariatide care sprijină pe creștetele lor debile bolta cerului, călugărițele albe. Și ar fi început minunea alternată. Beatrice își spune păcatele și corul surorilor îi răspunde de dincolo de lume, din regatul inocenței, al credulității divine. Și ar fi fost o melopee sfâșietor de dulce și care ne-ar fi rămas în inimi ca un cântec.

Dar n-a fost nimic. (*Lupta* nr. 388, 31 martie 1923)

Maison d'Art. Gruparea „Insula" „În fața porților de aur" de Lord Dunsany și „Doctorul zburător" de Molière

Într-un salon de la „Maison d'Art", printre scoarțe basarabene mirosind a mucegai și a iuft rusesc, printre mobile vinete și barbare ale industriei „Troița", câteva zeci de scaune de lemn murdare și, în fund, o scenă cocoțată pe câteva trepte care-ți face impresia că de-abia se sprijină pe patru butoaie goale și te așteptai s-o vezi legănându-se, sub greutatea pașilor actorilor, ca o barcă fluturând din pânzele ei derizorii.

D. Fundoianu primea invitații – esteți de ultima oră și de cenaclu, critici dramatici și un remarcabil artist cu fața leonină și mirosind a tutun de pipă, două-trei prerafaelite și previțioase, tunse și stilizate anume pentru spectacolul acesta de avangardă – și-i îmbrâncea pe toți, plictisit și incredul în încăperea semiobscură. Era meschin, dar plin de posibilități surprinzătoare. Și mă gândeam la Antoine care, acum treizeci și șase de ani, a făurit un teatru nou într-un grajd.

Ah, ce interesant individ e și d. Fundoianu! Neliniștit și acut, înflăcărat rece, scârbit și scârbos de încrezut, de o prețiozitate nătângă și de o grosolănie hiper-rafinată, își plimbă neurastenia și crispațiile din cafenele în Olimp, nepăsător și sensibil până la suferință și până la genialitate, supt și cucernic, cu pletele pe nas sub o pălărie mai ostenită ca jidovul rătăcitor, cu ochii incolori, cu un surâs de dispusă bunătate pe gura încreștită care n-a băut toată viața decât lapte bătut și ambrozie oțetită. „Insula" este opera sa tenace și înverșunată [...]

O cameră cu pereții de pânză de sac pe care aleargă ghirlande de hârtie verde. O ușă mare roșie cu o broască și mai mare, o fereastră care urcă și coboară ca o ghilotină – pânză și hârtie – totul foșnește și e proaspăt, florile de hârtie de pe pervazul ferestrei miros a trandafiri și a garoafe, oamenii aceștia își bat joc de noi.

Și intră în scenă, unul după altul, țopăitori și țapeni, impersonali și mecanici ca niște marionete, îmbrăcați în hârtie de mătase: Gorgibus, cu părul de lână sură și nespălată, lână de saltea, Lucila cu corsajul ei trandafiriu, cu larga pălărie de carton fără fund, Sabina cu pantofii ei cu funde nemăsurate, Valeriu cu talia de viespe, liliachiu și blond, prețios și fârțâit, Sganarelle verde ca un brotac cu botul lui suspect și obscen de pungaș de buzunare minor, un Gros Rene scurt, umflat și cu un cap nespus de ilariant, țânțăraș cu cizme largi – un avocat cu roba de hârtie neagră și, în loc de perucă, o sperietoare din aceea cu care gonim mușteleă vara, un plumean cu lungi hârtiuțe albe.

Dar a fost un Molière cum nu l-am mai văzut jucat niciodată, în splendoarea lui candidă și omenească, în trucurile lui copilărești și geniale, în atmosfera lui de farsor și ghidușar, de panglicar de bâlci și de moralist al veacurilor.

Artiștii, adunați Dumnezeu știe de unde, funcționari comerciali și elevi de liceu, artistele profesionale ori improvizate, au jucat cu grație și cu o fantezie naivă, mai presus de toată lauda. Mi-a plăcut enorm d. Eliad cu balansările sale de marchiz parfumat care a citit pe d-ra de Seudery, cu enormul său trandafir roșu. Mi-a plăcut și d. Ion Așchie care se rostogolea pe proscenium ca o minge de țiplă umflată, mi-a plăcut d-ra Mierlescu cu căpușorul său de porțelan, mi-a plăcut d-na Fundoianu-Pascal, păpușă desumflată și bălăbănind din mâinile-i golite de tărâțe, mi-au plăcut toți și toate.

Costumele de hârtie desenate de d. Maur, păreau costumele autentice ale *Îmbarcării pentru Cytera*. Bravo!

(*Lupta* nr. 390, 3 aprilie 1923)

AUREL ION MAICAN

Cătălina PANAITESCU

REVERBERAȚII

Începuturile regiei românești au fost destul de controversate, mai ales datorită faptului că la început de secol XX, regizorul era perceput ca un fel de conducător de destine (ceea ce nu era tocmai ușor de acceptat pentru unii) al cărui rost se confunda deseori cu cel al pictorului scenograf. Începând de la Matei Millo, Mihail Pascaly importanța funcției regizorale a cunoscut un traseu ascendent. O dată cu apariția primelor companii particulare (Davila, Marioara Voiculescu, Bulandra) regizorul avea deja un statut bine stabilit; urmarea, firească, fiind aceea a apariției unor pionieri ai direcției de scenă: Soare Z. Soare, Paul Gusty, Ion Sava, Aurel Ion Maican, G.M. Zamfirescu, Victor Ion Popa.

Personalitatea regizorală a lui Aurel Ion Maican își are începuturile la Brăila. Dacă Soare Z. Soare are privilegiul de a-și începe cariera pe prima scenă a țării, nu e de neglijat faptul că pe Maican îl găsim, în 1924, ca regizor al unei trupe locale la Teatrul Comunal din Brăila. Își continuă activitatea, alături de G.M. Zamfirescu și V.I. Popa, la Teatrele Naționale din Chișinău și Cernăuți, până la începutul deceniului al treilea, când acestea vor fi desființate.

Dar de fapt, cine a fost Aurel Ion Maican, ne întrebăm noi așa cum s-a întrebat și Ion Sava, discipolul său, preocupat de originea și pregătirea acestui profesionist al teatrului. *Era din Ardeal. Venea din ucenicia minoră pe scenele bucureștene și din experiența empirică a câtorva trupe ocazionale. Nu era absolventul nici unei școli.* Sava continuă sondarea sa afirmând că – *era un regizor pentru că era un om de teatru înnăscut, un teatrator. Dotat cu o extraordinară putere de muncă, putând repeta fără întrerupere cinci zile și cinci nopți la rând, dezvolta o forță magică, magnetică prin care stimula și închega ansamblul colaboratorilor.* Iată o descriere pertinentă care ne oferă un portret al artistului aflat în plină efuziune creatoare. Căci perioada reprezentativă pentru Maican a început în 1928, când directorul Iorgu Iordan îl angajează ca regizor profesionist pe scena Naționalului ieșean. Spiritul novator al artistului îmbinat cu avangarda scenografului Th. Kiriacoff au făcut ca reprezentațiile ieșene să capete rezonanță și să atragă publicul. Iată ce semnalează cronicarii vremii: *până la venirea domnilor Maican și Kiriacoff la Teatrul Național din Iași, oamenii se duceau și se întoarceau de la teatru liniștiți. Toate erau conforme cu concepția lor prestabilită. Pe scenă era ca și acasă,* astfel că *cineva... un nebun, îndrăgostit de o viziune de artă a schimbat într-o noapte poarta teatrului și a pus o poartă nouă...*

Cu Aurel Ion Maican, întregul teatru începe o nouă viață. El face trecerea de la arta reprezentării la arta trării în sistemul stanislavskian. Generația '30 de actori ieșeni (Margareta Baciu, Miluță Gheorghiu, Constantin Ramadan, Sandina Stan, Lilica Bărbulescu, Jenny Ionak-Argeșeanu) intră într-o aventură actoricească desfășurată într-o nouă formă. Psihologizantă. Scena renunță la cadrele obișnuite, apare prosceniumul, se schimbă eclerajul, decorurile sunt construite simbolic, mizând pe tehnica sugestiei; atmosfera devine provocatoare. Revoluția tehnicii lui Reinhardt anunță și la Iași apariția scenei turnante, ceea ce surprinde publicul obișnuit al teatrului.

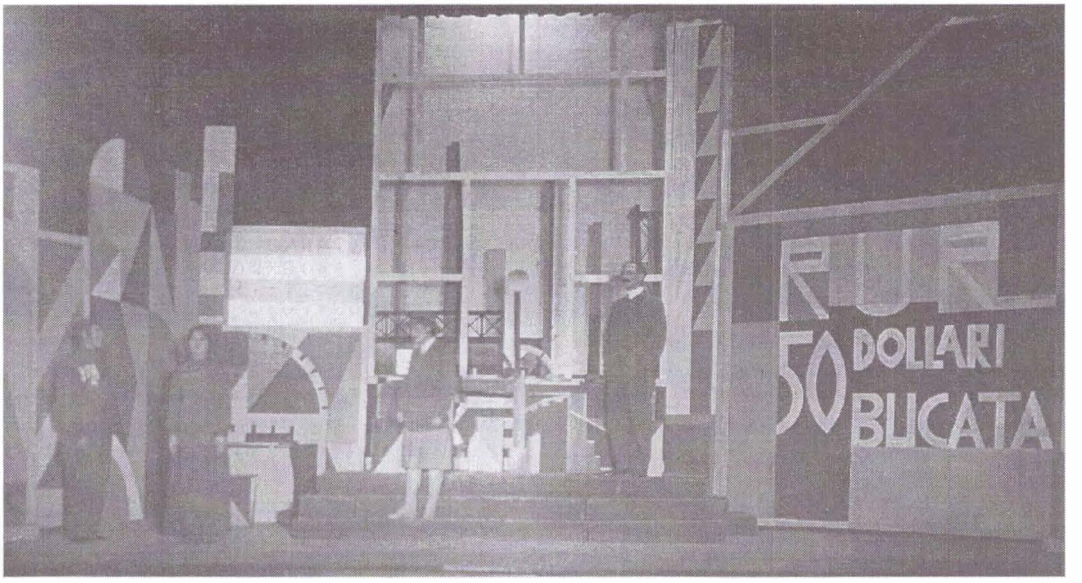
Varietatea spectacologică este un alt atu al lui Maican. El abordează o tematică diversificată, de la dramaturgia autohtonă la marele repertoriu, de la clasici, romantici la texte contemporane. Parcursul său spectacologic se oprește

asupra lui Alecsandri, Gogol, Dostoievski, Lessing, Dick Glaway, André Picard, Louis Verneuil, Adrian Pascu, Al.P. Pogonat, valorificând cu dăruire fiecare text. De fapt, aceasta este o mare calitate a regizorului, pe care cronicarii timpului o consemnează: darul de a da naştere unor reprezentaţii fulminante, chiar dacă textul în sine nu era o capodoperă. Petru Comarnescu completează cu impresia că *spectacolele sale provocau nu numai emoţiile spectatorilor, dar şi gândirea lor. A fost cea mai de seamă şi permanentă însuşire a lui Maican.* Pentru actorii, care au lucrat cu el. era *vrăjitorul* sau, aşa cum îl numea Anny Braesky – *şlefuitorul de talente*. Lucra cu insistenţă asupra fiecărui detaliu, descompunea, compunea, retuşa, scoţând la iveală energii nebănuite în munca sa cu actorul. Creaţiile sale memorabile au rezistat vremii prin scrieri spectacologice, opinii critice, mărturii actoriceşti, aşa cum, şi mai minunat, s-a păstrat şi acel parfum special al anilor '30 când teatrul românesc era încă la debut. Măsura, armonia, bunul-simţ sunt câteva dintre calităţile acestei personalităţi regizorale care a ştiut să fie un excelent director de scenă, un promotor al valorilor actoriceşti şi un camarad cu blazon de noblețe.

Caricatură de
ION SAVA

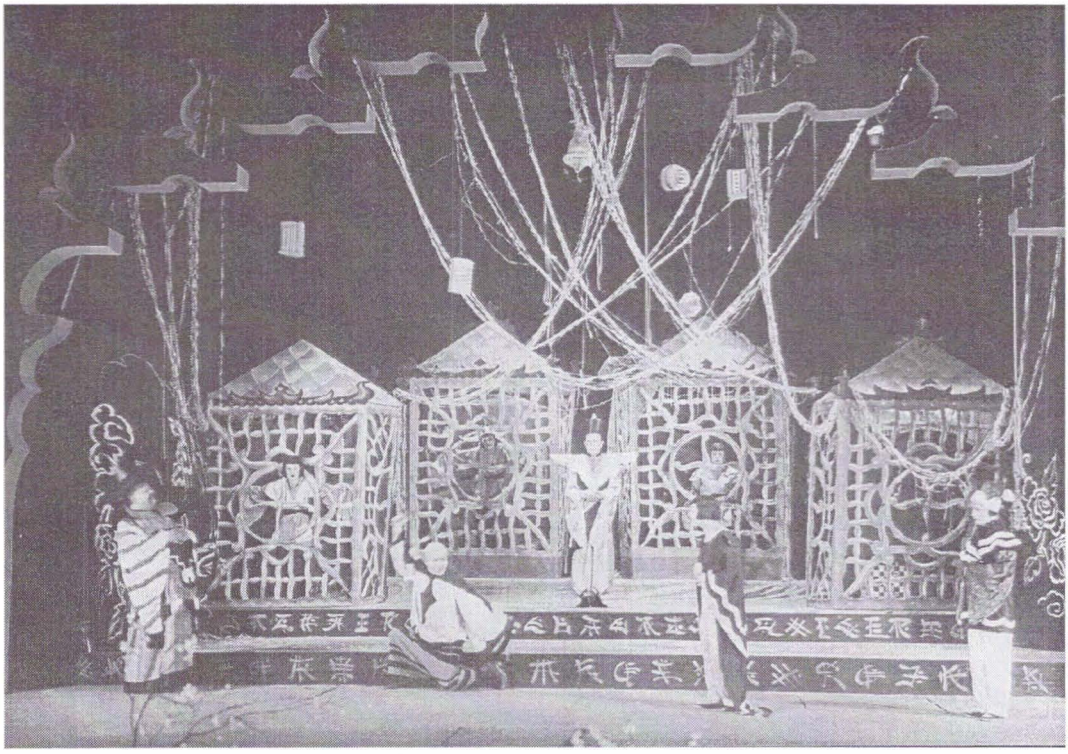
SPECTACOLE – fișă selectivă:

- *Chiriția în Iași* de Vasile Alecsandri, Teatrul Național Iași, scenografia Th. Kiriacoff
- *Iluzia fericirii* de N. Evreinoff, Teatrul Național Iași, scenografia Th. Kiriacoff
- *Cânta un lăutar* de Al. P. Pogonat, Teatrul Național Iași, scenografia Th. Kiriacoff
- *Minna von Barnhelm* de Lessing, Teatrul Național Iași, scenografia Th. Kiriacoff
- *Greierele și furnica* de Al. Lascarov-Moldovanu, Teatrul Național Iași, scenografia Th. Kiriacoff
- *Chiriția în provincie* de Vasile Alecsandri, Teatrul Național Iași, scenografia Th. Kiriacoff
- *Frații Karamazov*, adaptare de J. Copeau și J. Croué după Dostoievski, Teatrul Național Iași, scenografia Th. Kiriacoff
- *Kiki* de André Picard, Teatrul Național Iași, scenografia Th. Kiriacoff
- *Arsène Lupin* de M. Leblanc și Fr. Croisset, Teatrul Național Iași, scenografia Th. Kiriacoff
- *Viforul* de B.Șt. Delavrancea, Teatrul Național Iași, scenografia Th. Kiriacoff
- *Potasch și Perlmutter* de Dick Glaway, Teatrul Național Iași, scenografia Th. Kiriacoff
- *Import – export* de Kurt Bois și Max Hansen, Teatrul Național Iași, scenografia Th. Kiriacoff
- *Calea școlarilor* de André Picard, Teatrul Național Iași, scenografia Th. Kiriacoff
- *Excelența Sa* de Robert de Flers și Fr. Croisset, Teatrul Național Iași, scenografia Th. Kiriacoff
- *Toto (Băiețașul tatei)* de M. Hennequin, Teatrul Național Iași, scenografia Th. Kiriacoff
- *Crahul băncii Nemo* de Louis Verneuil, Teatrul Național Iași, scenografia Th. Kiriacoff
- *Domnișoara de ciocolată* de Adrian Pascu, Teatrul Național Iași, scenografia Th. Kiriacoff
- *Cămila trece prin urechile acului* de Frantisek Langer, Teatrul Național Iași
- *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, Teatrul Național Iași
- *Avarul* de Molière, Teatrul Național Iași
- *Cartoforii* de Gogol, Teatrul Național Iași
- *Nyu* de Osip Dimov, Teatrul Național Iași



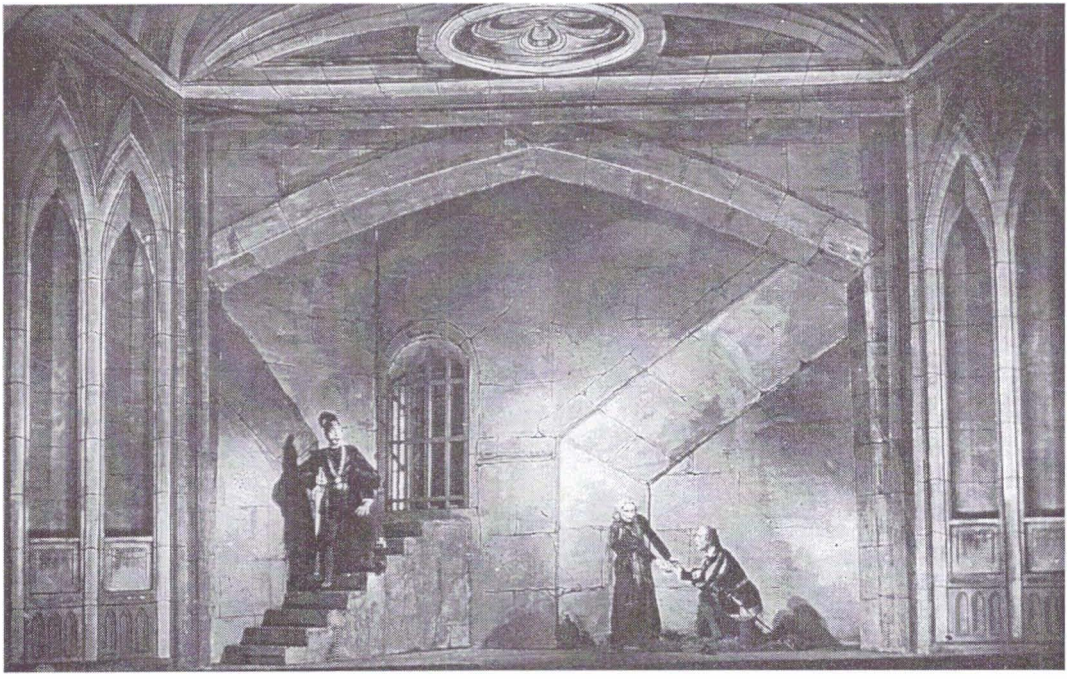
R.U.R. de Karel Čapek (Teatrul Național Cernăuți).

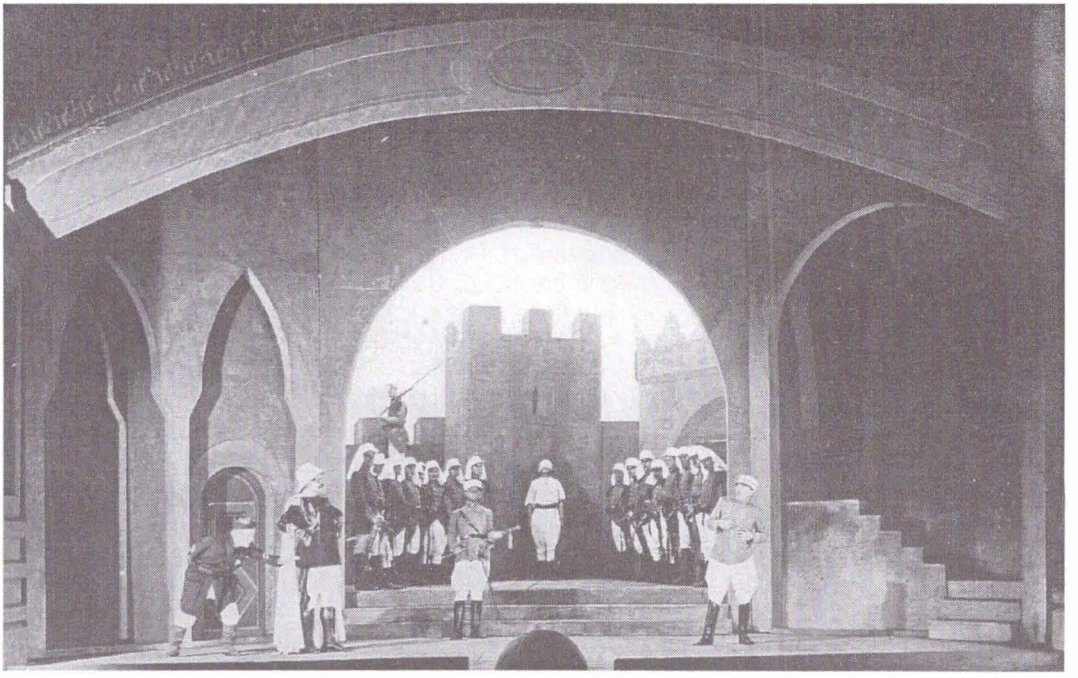
Noaptea regilor de William Shakespeare (Teatrul Național Iași).



Cercul de cretă de Alfred Klabund (Teatrul Național Iași).

Faust de Goethe (Teatrul Național Iași).





Doi sergenți după Rotti și Dubigne (Teatrul Național Iași).

Ion Iancovescu în *Henric al IV-lea* de Luigi Pirandello (Teatrul Modern București).

Daniela GHEORGHE

Comedia uitată

După extraordinara explozie a vervei satirice caragialiene, comedia românească intră pentru o vreme într-un con de umbră. Producțiile din jurul anului 1900 par să sugereze că opera marelui dramaturg nu numai că nu a stimulat, ci mai degrabă a inhibat creația comică a generației următoare. Primii ani ai secolului XX nu înseamnă pentru comedia românească un nou început, ci un moment de șovăielnice căutări. Caragiale încheia o epocă și în același timp punea bazele unei tradiții ce avea să fie valorificată nu prin măruntul epigonism contemporan, ci mult mai târziu, fie prin revigorarea comediei de moravuri în perioada interbelică, fie – ulterior – prin integrarea unor teme și procedee specifice în formule de izbitoare modernitate.

Având până la Caragiale un curs ascendent, comediografia cunoaște în deceniile imediat următoare o fază de parțială eclipsă. O posibilă explicație rezidă în dinamica internă a dezvoltării genului. După creația de vârf a autorului *Scrisorii pierdute*, artei comice i se deschideau două posibilități: imitarea tiparului caragialian (ceea ce, cu puține și palide excepții, nu se întâmplă) sau căutarea unor formule diferite. Opțiunea majorității comediografilor pentru această a doua cale (care însă nu a fost găsită cu ușurință) au determinat-o în bună parte caracteristicile istorice și politice ale momentului, noua configurație a societății, noul climat cultural. Toate acestea cereau o remodelare a înseși concepției pe care se întemeiase, până atunci, evoluția comediei. Într-adevăr, mai toate producțiile de gen din secolul al XIX-lea, indiferent de valoarea lor artistică, aveau o notă distinctivă lesne recognoscibilă: raportarea (uneori punctuală) la contemporaneitate. Procesul modernizării și al introducerii civilizației apusene, cu tot ce a însemnat el în planul politicului, al socialului, al economicului, al moravurilor, al educației etc., a constituit tema predilectă a comediei românești timp de peste cinci decenii, de la Costache Faccà până la Alecsandri și Caragiale. Iată însă că, spre sfârșitul veacului, societatea încetează să mai fie, sub *aceste* aspecte, o sursă de comic. Caracterul de noutate al apropierii noastre de Occident se estompase; funcționarea sistemului constituțional, discursul politic, alegerile, lectura jurnalelor, activitățile mondene, rafinarea stilului de viață, asimilarea neologismelor ș.a.m.d. începuseră să se integreze firesc în habitudinile și mentalitățile autohtone. Se producea treptat o decantare a valorilor, iar excesele ilare care însoțiseră fenomenul europenizării sunt eliminate sau devin mai puțin frapante. La 1900, procesul spectaculoaselor metamorfoze suferite de societatea românească era, măcar în latura lui exterioară de creare a cadrului, încheiat. Această normalizare echivalează însă, din altă perspectivă, cu *banalizarea*; evoluțiile de pe scena vieții publice nu mai pot stârni, în rândul spectatorilor, interesul acut de odinioară. De asemenea, nu mai poate reține atenția acel tip de personaj construit ca exponent al unui grup, al unei tendințe, al unei mode. Matei Millo, de pildă, eșuează prin 1892–1893 în încercarea lui de a o aduce pe Chirița în contemporaneitate: *Cucoana Chirița la carantină în vagoanele de la Vârciorova* este o însăilare vodevilistică fără nerv, artificială, în care electrizanta eroină, cândva simbol comic al emancipării și "europenizării", devine o figură anacronică și ștearsă. Caragiale însuși, care plănuia reluarea personajelor din *O noapte furtunoasă* într-o altă piesă (*Titircă, Sotirescu et Comp.*), își abandonează proiectul; avertizat de instinctul lui sigur, scriitorul se temea poate că noua comedie, cu personajele ei transpuse în alt timp și pe altă treaptă a scării sociale, nu va mai avea impactul și relevanța *Nopții furtunoase* – strălucit tablou al micii-burghezii de la 1879, fascinate de liberalism, ocupându-și locul în statul modern cu entuziasm, dar și cu comică ignoranță.

Involuția spiritului satiric la cumpăna dintre secole nu se explică deci. în opinia noastră, doar prin absența unor autori cu bun condei pentru teatru (fiindcă în alte genuri se vor afirma destui), ci și prin faptul că aspectele rizibile generate de schimbările majore ale perioadei anterioare își pierd din pregnanță. În acest context, era clar că arta comică trebuia să-și găsească alte ținte, să-și revizuiască mijloacele, să atingă alte coarde pentru a capta atenția publicului. Acest proces de lărgire a claviaturii comicului se desfășoară relativ lent, de la finele veacului până în anii primului război mondial. Ca atare, nu putem vorbi acum de direcții bine conturate, ci de tatonări care în puține cazuri s-au soldat cu rezultate notabile. Astfel, în *Romeo și Julieta la Mizil* (1907), G. Ranetti încearcă o resuscitare a satirei politice și de moravuri, dar arsenalul comic este modest; piesa trimite cu gândul la vodevilurile din anii 1850–1870, fără a avea însă naiva prospețime a acelora. Petre Locusteanu realizează cu mai mult succes schița vieții citadine în farsa *Nevasta lui Cerceluș* (1910) și în sprințara comedie bulevardieră *Funcționarul de la Domenii* (1911). Lunga și insipida comedie de moravuri *În lumea de azi* (1906) a Zoei Verzea investighează raporturile dintre moșieri, țărani și afaceriștii evrei într-o manieră tendențioasă, de nuanță sămănătoristă.

Aceste câteva tentative, chiar dacă de calibru diferit, indică limpede slăbirea filonului realist-satiric în teatrul epocii. Comedia nu mai putea fi, ca la predecesori, o cronică umoristică a timpurilor, o imagine în oglindă a societății românești, din unghiul satirei. În schimb, se prefiguraseră deja, încă înainte de 1900, tendințe care, sub o formă sau alta, vor lua amploare în comedia interbelică. Este vorba de *deplasarea interesului de la politic și social, de la viața publică în genere, către ființa umană cu sentimentele și gândurile ei intime, cu caracterul și temperamentul ei, cu peripețiile vieții ei particulare.* D. Ollănescu-Ascanio tratează cu un lirism grațios și facil tema neînțelegerilor conjugale (*Fanny*, 1885; *Primul bal*, 1899), care la alt autor, G. Ursachy, devine obiectul unei comedii de intrigă, bucurându-se de succes la vremea ei (*O căsnicie*, 1899). Neobositul animator Iosif Vulcan surprinde în *Soare cu ploaie* (1898), cu un umor stângaci, cadrilul încurcăturilor amoroase și al negocierilor prenupțiale în care se angrenează un grup de vilegiaturiști, iar în *Gărgăunii dragostei* (1899) descrie excentricitățile unei fete aflate la vârsta măritișului.

După 1900, investigația psihologică a eroului comic capătă, comparativ, mai multă coerență și consistență, după cum și piesele de gen îmbracă forme substanțial mai variate. Poeții Dimitrie Anghel și St.O. Iosif explorează meandrele iubirii juvenile într-o înaripată comedie în versuri, de inspirație rostandiană (*Cometa*, 1908). Cu *Hagi Tudose* (1913), Barbu Ștefănescu Delavrancea, reînviind vechea figură a avarului, ne dă prima comedie de caractere din literatura națională; trebuie subliniat însă că în această piesă (un semieșec dacă o raportăm la dramele istorice ale autorului), avem de-a face mai puțin cu studiul în manieră clasică al unui caracter, cât cu studiul în manieră naturalistă al unui caz patologic. Caton Theodorian analizează și el, în *Bujorești* (1915), monomania protagonistului, a cărui ambiție de a-și perpetua, prin orice mijloace, numele și linia de sânge stă la baza conflictului; dincolo de aceasta, autorul zugrăvește amplul tablou al relațiilor afective dintr-o familie boierească, introducând și tipul personajului timid, dar cuceritor prin candoare și generozitate, care îl anunță pe un Chirică din *Omul cu mârțoaga* sau pe Ion Anapoda al lui G.M. Zamfirescu. În incisiva comedioară într-un act *Ce știa satul* (1912), Valjan imaginează deznodământul unui proces de divorț, în care soția (păcălitoare păcălită) își dezvăluie, fără să vrea, numeroasele amoruri adulterine. Tema dragostei și/sau a relațiilor matrimoniale o regăsim la Duiliu Zamfirescu, autor cu puțină chemare pentru teatru, dar ale cărui piese frapează pe alocuri prin umorul sofisticat și printr-o notă de stranietate. *Lumină nouă* (1912) este o dramă subintitulată de scriitor "comedie", ca semn al tendinței, deocamdată embrionare, de a șterge granița dintre genuri; aici, preocuparea protagoniștilor pentru adâncurile umbrite ale minții

omenești, concretizată prin experiențe de hipnoză și spiritism, precum și căutarea unui ideal lăuntric, sunt temporar suspendate de o rătăcire sentimentală; comedia *O amică* (1912) tratează subiectul exasperantei plictiseli conjugale, într-un registru anticipând oarecum absurdul, iar în *Voichița* (1915), motivul opoziției dintre afecte și sexualitatea pur fizică este inserat pe fondul unui anost comic de situații. Un dramaturg cu audiență între contemporani a fost A. de Herz, cel care impune, la noi, formula comediei de salon. Dramaturgul portretizează în culori pastelate "lumea bună" – cadru ideal pentru tribulații amoroase, pentru avataruri matrimoniale, pentru dileme sufletești. În comediile *Păianjenul*, *Bunicul* și *Cuceritorul,* vedem domni eleganți și cucoane cochete care își petrec vara în stațiuni maritime sau montane, frecventează cluburi selecte, joacă tenis, dansează, flecăresc și bârfesc cu maliție, se implică în aventuri sentimentale. Este interesant că piesele menționate văd lumina rampei în anii 1913–1914: A. de Herz surprinde imaginea a ceea ce s-a numit "la belle époque" cu scurt timp înainte ca războiul să-i pună capăt. Din păcate, dramaturgul nu și-a depășit condiția de harnic meșteșugar teatral: lungimea obositoare a textelor, amestecul dintre replica scânteietoare și umorul căznit, sentimentalismul pedestru fac să pălească, nu o dată, farmecul vaporos al lumii evocate. După toate aceste încercări mai mult sau mai puțin izbutite, Mihail Sorbul va deschide un drum nou cu comediile tragice *Patima roșie* (1916) și *Dezertorul* (1917) – amândouă, investigații mai adânci ale firii umane în latura pasionalității dezlănțuite, combinând grotescul cu patetismul într-o bine proporționată arhitectonică dramatică.

Dacă în anii 1890–1915 are loc o reorientare a artei comice, în aceeași perioadă se dezvoltă, nu întâmplător, așa-numita dramă modernă. Ilustrată la rându-i de autori căzuți în uitare (Ronetti-Roman, Haralamb Lecca, Al.G. Florescu, G. Diamandy, Sofia Nădejde, Polizu-Micșunești, Emil Nicolau ș.a., cărora li se adaugă un Delavrancea, cu *Irinel* și *A doua conștiință*), drama modernă a avut importanța ei în epocă. Este suficient să ne amintim că, în secolul al XIX-lea, prezentul fusese adus pe scenă cu predilecție prin intermediul comediei, în timp ce drama era rezervată evocărilor istorice. Or, acest "teatru serios", răspunzând noilor exigențe, se focalizează asupra problemelor omului contemporan, îndeosebi asupra conflictelor etice și pasionale. În ansamblu, este o dramaturgie marcată de influențe diverse și deloc omogenă valoric. Demn de reținut, în textele mai reprezentative, este accentul pus pe psihologie și pe dezbaterea de idei. Creația lui Ibsen, autor de anvergură continentală, exercită o influență însemnată, vizibilă în surprinderea frământărilor morale, în tipologia unor personaje, în reverberarea conflictelor în conștiință. De asemenea, își fac simțite prezența, uneori în chip apăsat, elemente naturaliste: omul este privit ca rod al eredității și mediului.

Există o certă legătură între dezvoltarea dramei moderne în acești ani și evoluția comediei. Ele se nutresc dintr-un efort similar de a se apropia (în spirit verist) de viața reală, de a studia ființa umană în adevărul ei interior, de a-i dezvălui resorturile morale și afective. Comedia însăși (cu excepții, desigur) capătă tonalități mai grave; ea nu mai stârnește în rândul spectatorilor o ilaritate explozivă, așa cum făceau creațiile lui Alecsandri sau Caragiale. În comediile lui Duiliu Zamfirescu, A.de Herz, Delavrancea, Caton Theodorian, ritmul acțiunii este lent, iar dialogul încărcat de digresiuni; personajele se justifică, se confesează, discută îndelung despre problemele existenței. Dincolo de peripețiile și situațiile hazlii (de un comic, în genere, atenuat), răsună și note mai serioase, născute din străduința autorilor de a descifra mecanismele vieții sufletești sau de a sublinia un sens moral. Semnificativ este că pătrund acum, în universul dramatic, personaje cu o existență spirituală mai bogată (Amos din *Bujorești,* Tofana din *Patima roșie,* doctorul Vera și Sylvia din *Lumină nouă*), personaje înclinate spre fantezie și visare (Mira din *Păianjenul,* Tity din *Cometa*) sau capabile de lucidă introspecție (Voichița din comedia omonimă, Bărbatul din *O amică*, Sbilț din *Patima roșie*). La fel,

semnificativă este prezența, în multe comedii, a *raisonneur*-ului, pus să lămurească motivațiile eroilor și rostul evenimentelor. Noua sferă de interes a autorilor explică, între altele, apariția de piese greu catalogabile, în care peste elementul comic se suprapune, uneori covârșitor, elementul de dramă (*Hagi Tudose, Lumină nouă, Patima roșie, Dezertorul*).

Un alt aspect prin care comedia se înrudește cu dramele moderne din epocă îl constituie *analiza omului din perspectivă psihofiziologică*. Sunt aduse în discuție chestiunea eredității, a instinctelor, a sexualității. Trupul uman, până atunci ignorat, capătă o viață proprie. În cheie gravă în dramă sau cu conotații umoristice în comedie, este cercetată influența fiziologicului și/sau a eredității asupra temperamentului și asupra reacțiilor comportamentale. Se fac auzite pe scenă considerații de o naivă îndrăzneală privind sexualitatea (cu o tentă picantă în comedie); personajele sunt condiționate, în unele cazuri, de tare sau neputințe biologice ș.a.m.d. Astfel, pentru doctorul Fingal din *Voichița*, dragostea nu este altceva decât o salutară gimnastică a trupului, din care trebuie eliminate complicațiile sentimentale. Tot aici, eroinei – tânăra doctoriță Voichița – i se atribuie un defect fizic dizgrațios, fapt care pune în lumină delicata problemă a frustrării amoroase. În *Bujorești,* doctorul Scarlat îi cercetează cu comică insistență pe tineri în calitatea lor de...masculi reproducători: unul nu este bun de făcut copii pentru că are "piept de găină", altul pentru că e rahitic, altul pentru că are "o curbătură a șirei spinării". Dar bătrânul Bujorescu susține teoria, mai modernă, potrivit căreia esențial în reproducere este fondul genetic; el se mândrește că poate descoperi, la oameni și animale deopotrivă, "soiul rar", adică genotipul valoros, care se poate ascunde și sub o înfățișare pipernicită. Comedia *Bunicul* a lui A. de Herz este o variațiune pe tema raporturilor dintre vârsta biologică și vârsta sufletească; apar aici bătrânul pe care limitele naturale îl silesc să treacă, nu fără regrete, din postura unui Casanova în aceea de bunic, femeia matură care își alege parteneri tineri pentru a se menține în formă, adolescentul care confundă primele imbolduri erotice cu dragostea. În *Patima roșie*, firea violentă și imprevizibilă a Tofanei, care o împinge în cele din urmă la crimă, este explicată – parțial – printr-o ereditate tulbure. Asemenea exemple nu fac decât să indice pătrunderea în teatru a unei atitudini mai generale, născute dintr-un ansamblu complex de factori: suntem într-o epocă în care evoluția științelor despre om – în care își avea rădăcinile și curentul naturalist – determinase întoarcerea privirii spre corpul omenesc cu funcțiunile lui, luminând zona obscură a condiționării psihicului de către biologic. În orice caz, astfel de preocupări vor dispărea mai târziu din universul comediei. Ele confirmă însă, încă o dată, că, așa cum am menționat, *interesul autorului comic se deplasează în această perioadă de la viața exterioară către viața interioară, de la sfera socialului către sfera individualului, de la cazuri exponențiale către cazuri singulare.*

Dintre comediile scrise după 1890 și pînă în anii primului război mondial, nu se mai joacă astăzi aproape nici una. Unele s-au bucurat de o carieră scenică relativ mai lungă, altele au dispărut din repertoriu la scurtă vreme după premieră. Cu excepția comediilor tragice ale lui Mihail Sorbul, încă reprezentabile, restul cu greu ar mai putea găsi rezonanță în sensibilitatea publicului contemporan. Sau, cel puțin, așa stau lucrurile la prima vedere. Destinul scenic al unui text nu este niciodată pe deplin previzibil, el depinzând de fluctuațiile gustului și de inițiativele regizorale. Deși producțiile din perioada 1890–1915 par, din punctul de vedere al oamenilor de teatru, definitiv îngropate, nu este totuși exclus ca vreuna dintre aceste scrieri să devină cândva suportul unei reconstituiri scenice a lumii românești de dinainte de război, cu parfumul ei inconfundabil. Pe de altă parte, opera dramatică nu poate fi judecată numai în funcție de capacitatea supraviețuirii pe scenă. În cazul de față, este mai important, poate, faptul că un număr de autori au încercat formule noi, lărgind viziunea asupra comicului și pregătind astfel terenul pentru bogata și variata literatură de gen a perioadei interbelice.

SHAKESPEARE

CRAIOVA SHAKESPEARE FESTIVAL

EDIȚIA A IV-A
26 SEPTEMBRIE – 5 OCTOMBRIE

PROGRAM

Vineri, 26 septembrie:

- ***Ora 18.00*** – Deschiderea oficială
  Cuvânt de deschidere: Radu Beligan, Președinte de onoare al Festivalului.
  Vernisajul Expoziției de artă plastică „Lumea lui Shakespeare", realizată de artiștii plastici Nicolae Aurel Alexi, Mihai Topescu și Lucian Irimescu.
  (*Foaierul Teatrului Național Craiova)*

- ***Ora 19.00*** – *A douăsprezecea noapte*, spectacol prezentat în limba engleză de Teatrul de proiecte internaționale „Lumina Rampei" (Lime Light Theatre) din Moscova, Rusia. Regia: Nina Chusova.
  (Sala Mare a Teatrului Național)

Sâmbătă, 27 septembrie:

- ***Ora 10.30*** – Vernisajul Expoziției de carte „William Shakespeare – Opera și exegeze".
  (Biblioteca „Alexandru și Aristia Aman")

- ***Ora 12.00*** – Primirea participanților din țară și străinătate la Prefectura și Consiliul Județean Dolj.
  (Prefectura și Consiliul Județean Dolj)

- ***Ora 13.00*** – Vernisajul Expoziției „Teatrul Național Craiova – O casă a lui Shakespeare"
  (Muzeul de Artă din Craiova)

- ***Ora 19.00*** – *Hamlet*, spectacol prezentat de Teatrul „Eugen Ionescu" din Chișinău, Republica Moldova. Regia: Ion Sapdaru.
  (Sala Teatrului de Operă și Operetă)

Duminică, 28 septembrie:

- ***Ora 10.30*** – Proiecția filmului *Hamlet,* în regia lui Peter Brook, și a documentarului *Brook de către Brook* de Simon Brook.
  Prezintă: George Banu – Președinte de Onoare al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru.
  (Sala cinematografului „Modern")

- ***Ora 18.00*** – Lansarea volumului *Împreună cu Shakespeare* de Peter Brook.
  Prefață: George Banu. Traducere: Anca Măniuțiu.
  Prezintă: George Banu.
  (Foaierul Teatrului Național)

- ***Ora 19.00*** – *Richard III*, spectacol prezentat de Teatrul Național din Vilnius, Lituania. Regia: Rimas Tuminas.
  (Sala Mare a Teatrului Național)

Luni, 29 septembrie:

- ***Ora 10.30*** – Sesiune de Shakespearologie, partea I. Participă cunoscuți shakespearologi din țară și din străinătate.
  Moderatori: George Banu și Ludmila Patlanjoglu.
  (Sala Studio „Marin Sorescu")

- ***Ora 19.00*** – *Cartea lui Prospero*, spectacol prezentat de Teatrul de Balet „Oleg Danovski" din Constanța. Coregrafia: Sergiu Anghel.
  (Sala Teatrului de Operă și Operetă)

Marți, 30 septembrie:

- ***Ora 10.30*** – Sesiune de Shakespearologie, Partea a II-a.
  Moderatori: Acad. Mihnea Gheorghiu și John Elsom (Marea Britanie).
  (Sala Studio „Marin Sorescu")

- ***Ora 18.00*** – Lansarea piesei *Eduard al III-lea*, atribuită lui Shakespeare, și a volumului *Anglia* de D. R. Popescu.
  Prezintă: Călin Vlase, directorul Editurii „Paralela 45" și Florea Firan, directorul Editurii „Scrisul Românesc".
  (Foaierul Teatrului Național)

- ***Ora 19.00*** – *Poveste de iarnă*, spectacol prezentat de Theatre „Du Sygne" din Tokio, Japonia.
  (Sala Mare a Teatrului Național)

Miercuri, 1 octombrie:

- ***Ora 10.30*** – Întâlnirea cu o parte dintre directorii Festivalurilor Shakespeare din lume.
  (Sala Studio „Marin Sorescu")

- ***Ora 18.00*** – Lansarea volumului *Hamlet – între vocație și datorie morală* de Grigore Zanc.
  Prezintă: Doina Modola.
  (Foaierul Teatrului Național)

- ***Ora 19.00*** – *Hamlet*, spectacol prezentat de Teatrul Național din Cluj. Regia: Vlad Mugur.
  (Sala Mare a Teatrului Național)

Joi, 2 octombrie:

- ***Ora 10.30*** – *Operele complete ale lui WLM SXPR*, spectacol prezentat de Teatrul Național Craiova. Regia: Petre Bokor.
  (Sala Studio „Marin Sorescu")

- ***Ora 18.00*** – *Nu trageți linii (Draw no lines)* după *Romeo și Julieta,* spectacol prezentat de „Theater Aaron" din Frankfurt, Germania. Regia: Mihaela Marinescu.
  (Sala Studio „Marin Sorescu")

- ***Ora 21.00*** – *Romeo și Julieta*, spectacol prezentat de Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe. Regia: Bocsárdi László.
  (Sala Mare a Teatrului Național)

Vineri, 3 octombrie:

- ***Ora 10.30*** – *Lumea-ntreagă e o scenă*, spectacol prezentat de studenții Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică București, clasa prof. univ. Florin Zamfirescu.
  (Sala Teatrului „Colibri")

- ***Ora 19.00*** – Concert simfonic cu lucrări inspirate din creația shakespeariană, prezentat de Orchestra simfonică a Filarmonicii din Craiova.
  (Sala Mare a Teatrului Național)

- ***Ora 21.30*** – *A douăsprezecea noapte*, spectacol prezentat de Teatrul de Comedie București. Regia: Gelu Colceag.
  (Sala Mare a Teatrului Național)

Sâmbătă, 4 octombrie:

- ***Ora 10.30*** – *Lumea-i un teatru, noi suntem actorii*, spectacol prezentat de studenții Univesității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică București, clasa prof. univ. Adrian Pintea.
  (Sala Teatrului „Colibri")

- ***Ora 18.00*** – Lansarea volumului *Vasile Cosma – sub zodia Shakespeare* de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu.
  Prezintă: Florica Ichim.
  (Foaierul Teatrului Național)

- ***Ora 19.00*** – *Îmblânzirea scorpiei*, spectacol prezentat de Teatrul Național Craiova. Regia: Mircea Cornișteanu.
  (Sala Mare a Teatrului Național)

Duminică, 5 octombrie:

- ***Ora 9.00*** – Vizita invitaților din străinătate și din țară la Complexul „Constantin Brâncuși" de la Tg. Jiu și la Mănăstirea Tismana.

- ***Ora 19.00*** – *Visul unei nopți de vară*, spectacol prezentat de Teatrul Național din Nova Gorica, Slovenia. Regia: Janusz Kica.
  (Sala Mare a Teatrului Național)

- ***Ora 22.00*** – Închiderea oficială.

George ORWELL

Toți suntem Macbeth

(text citit la radio în timpul celui de-al doilea război mondial)

George Orwell este scriitorul britanic care a marcat și transformat percepția umanității asupra structurilor sociale din întreaga lume. Aproape clandestine în perioada regimului comuniste, scrierile sale cele mai cunoscute, *Ferma animalelor* (1945) și *1984* (1949), prezintă izbitoare similitudini cu politica acestuia, dar și cu – mai ales acum când epoca supravegherii electronice înflorește – structurile democratice ale societății capitaliste.

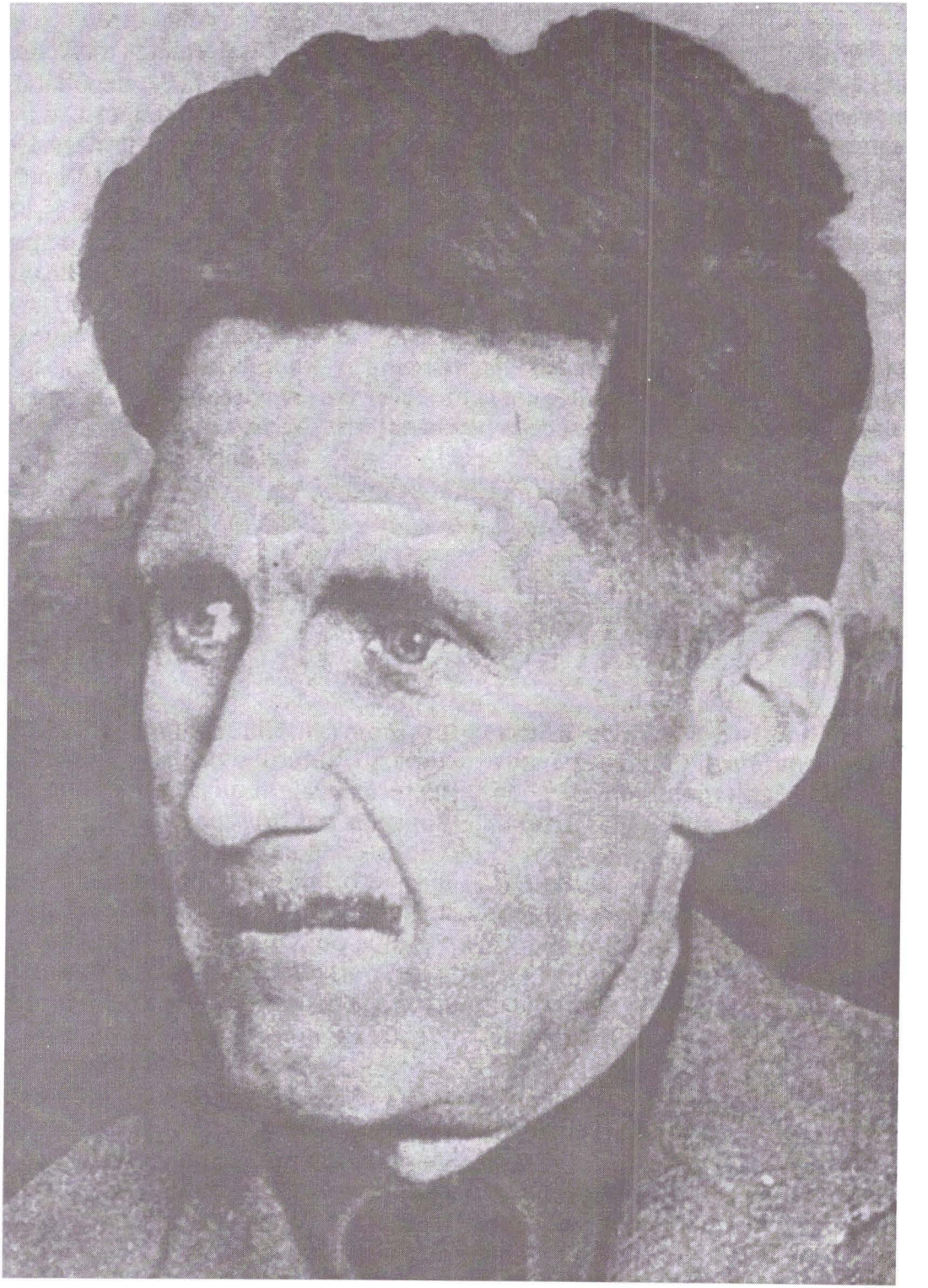
Romanele sale au cunoscut un succes răsunător imediat după publicare, consacrându-l pe Orwell ca unul dintre scriitorii politici majori ai secolului XX, dar, până la cel de-al doilea război mondial, el era cunoscut doar unui cerc restrâns, deși publicase romane, volume de reportaje sociale, precum impresionantul *Omagiu Cataloniei* (1938), bazat pe experiențele personale din timpul războiului civil spaniol. Considerați de mulți ca ani de stagnare creativă, anii de război, în care Orwell colaborează cu BBC-ul, au fost reevaluați de biografi și nu numai, prin prisma descoperirii unor noi texte-eseu în 1984.

G.W. Orwell a lucrat pentru BBC, secțiunea dedicată programelor pentru India , din august 1941 până în noiembrie 1943, la crearea de programe radiofonice. Pe lângă comisionarea, editarea și prelucrarea unui număr impresionant de texte aparținând unor scriitori englezi și indieni, a scris el însuși o parte dintre aceste programe. Misiunea lui era să realizeze o "universitate pe calea undelor" pentru studenții din Punjab și alte universități indiene, împreună cu emisiuni săptămânale menite a-i ajuta pe indienii educați să urmărească mersul războiului, deoarece, mai ales la început, cel de-al doilea război mondial, pentru Marea Britanie a fost unul de propagandă și mai puțin unul efectiv.

Majoritatea acestor texte era considerată pierdută până în 1984. Întâmplator, unul dintre biografii lui Orwell descoperă un astfel de text dar catalogat nu sub numele lui Orwell, ci al prezentatoarei indiene care l-a citit pe post. Mutarea arhivelor BBC de la Londra la Reading, într-un spațiu în care documentele erau mai ușor accesibile, ca și o jumătate de an de căutări (căci textele erau organizate administrativ după ziua de emisie sau după numele colaboratorului, și nu după numele realizatorului) au dus la găsirea unui număr semnificativ de texte și scrisori inedite, *Macbeth* fiind unul dintre acestea. (A.M.W.)

Macbeth este poate cea mai reușită dintre tragediile shakespeariene. Vreau să spun că valoarea lui Shakespeare ca poet și a lui Shakespeare ca dramaturg se combină în această tragedie mai fericit decât în oricare altă operă a sa. În special spre final, tragedia debordează de poezie de cea mai bună calitate, fiind totodată perfect construită, în așa măsură încât ar constitui o dramă perfectă, chiar și tradusă neîndemânatic într-o altă limbă. Nu vreau să vorbesc despre versul shakespearian în *Macbeth*. Mă voi ocupa de *Macbeth* doar ca tragedie, pentru asta voi prefera să fac, înainte de orice comentariu, un scurt rezumat al tramei.

Macbeth este un nobil scoțian al Evului Mediu. Într-o zi, întorcându-se dintr-o bătălie în care se remarcase și în care câștigase favoarea regelui, întâlnește trei vrăjitoare care profețeau că, la rândul său, Macbeth va deveni rege. Alte două profeții ale vrăjitoarelor se împlinesc aproape instantaneu, fiind astfel inevitabil ca Macbeth să nu se întrebe cum s-ar putea împlini cea de-a treia, atât timp cât regele, Duncan, trăiește și are doi fii. Este limpede că, din chiar momentul în care a ascultat profeția, Macbeth își imaginează asasinarea lui Duncan și deviază suspiciunile spre cei doi fii ai regelui. Aceștia abandonează țara și, cum după ei Macbeth este moștenitorul cel mai apropiat, el va fi încoronat.



Însă acest prim delict târăşte inexorabil după sine o înşiruire de alte delicte ce îl vor duce pe Macbeth, în final, la ruină şi moarte. Vrăjitoarele îi profeţiseră că, deşi s-ar fi convertit într-un rege, nici unul dintre fii lui nu-l va succeda la tron, fiind urmat de descendenţii prietenului său, Banquo. Macbeth îl asasinează pe Banquo, al cărui fiu, evident, scapă. Vrăjitoarele îl pun în gardă pe Macbeth contra lui Macduff, iar Macbeth ştie, chiar dacă semiinconştient, că Macduff îl va distruge. Încearcă atunci să îl omoare pe Macduff, dar şi acesta reuşeşte să fugă, chiar dacă soţia şi familia îi sunt exterminate de o manieră atroce.

Prin intermediul unui lanţ inexorabil de întâmplări, Macbeth, iniţial un om curajos şi, în nici un caz, ticălos, termină prin a se transforma în figura clasică a tiranului, terorizat la rândul lui, urât şi temut de toţi, înconjurat de spioni, asasini şi turnători, obsedat continuu de frica de trădare şi de revolte.

Reprezintă, într-adevăr, un model dintr-o versiune primitivă medievală a dictatorului de tip modern, fascist. Situaţia sa îl obligă să fie, pe măsură ce trece timpul, din ce în ce mai crud. Chiar dacă la început Macbeth este cel ce dă înapoi în faţa fărădelegii, iar Lady Macbeth este cea care îşi bate joc de nehotărîrea lui, ulterior el este cel ce omoară femei şi copii fără nici o ezitare, moment în care Lady Macbeth îşi pierde complet frivolitatea şi moare seminebună. Fără îndoială, de la începutul şi până la finalul piesei – acesta şi fiind cel mai mare câştig psihologic al dramei –, Macbeth rămâne perfect recognoscibil ca fiind aceeaşi persoană şi care vorbeşte aceeaşi limbă; este împins din delict în delict nu dintr-o răutate a lui înnăscută, ci doar pentru ceea ce îi apare ca o necesitate ineluctabilă. În final, izbucneşte o revoltă, iar Macduff şi Malcolm, fiul lui Duncan, invadează Scoţia în fruntea armatei engleze.

Vrăjitoarele făcuseră, de asemenea, o altă profeţie ce părea să garanteze impunitatea lui Macbeth. În ce fel şi cum se împlineşte această profeţie, fără a fi dezminţită , o vom afla în scenele ce urmează. În final, după cum el însuşi ştie încă de la început, este omorât de către Macduff. Când adevărata semnificaţie a profeţiei se clarifică, Macbeth îşi pierde întreaga speranţă şi sfârşeşte luptându-se, susţinut de instinctul pur al războinicului ce moare în picioare dar nu se predă niciodată.

În toate marile tragedii shakespeariene, subiectul prezintă conexiuni recognoscibile cu viaţa cotidiană. În *Antoniu şi Cleopatra*, spre exemplu, subiectul se referă la puterea pe care o femeie nedemnă poate ajunge să o aibă asupra unui bărbat foarte curajos şi înzestrat. Tema din *Hamlet* prezintă disocierea dintre inteligenţă şi abilitate practică. *Regele Lear* reflectă o idee foarte subtilă: dificultatea de a discerne între generozitate şi debilitate (motiv ce reapare, sub o formă şi mai crudă, în *Timon din Atena*).

În *Macbeth*, tema este, pur şi simplu, ambiţia.

Şi chiar dacă toate tragediile lui Shakespeare pot fi transpuse în termenii vieţii cotidiene contemporane, istoria lui Macbeth mi se pare dintre toate cea mai apropiată de experienţa comună. La proporţii reduse şi de o manieră inofensivă, toţi ne-am comportat cândva, cu consecinţe asemănătoare, într-un fel nu prea îndepărtat de cel al lui Macbeth.

Dacă vreţi, *Macbeth* reprezintă istoria lui Hitler sau a lui Napoleon. Dar, de asemenea, reprezintă istoria oricărui funcţionar de bancă care falsifică un cec, a oricărui angajat ce acceptă mită, a oricărei fiinţe umane ce, în realitate, profită de orice avantaj meschin pentru a se simţi mai important şi pentru a fi superior semenilor.

Asta se bazează pe iluzoria convingere umană cum că o acțiune poate rămâne izolată, anume că cineva își poate spune sieși: "Voi comite doar această crimă pentru a-mi atinge scopul, după care voi redeveni imediat o persoană respectabilă". În realitate însă, așa cum descoperă Macbeth, o crimă naște alta, chiar dacă gradul de ticăloșie a celui care o comite nu crește. Primul asasinat l-a înfăptuit pentru a-și îmbunătăți statutul; următoarele, mult mai monstruoase, le-a comis pentru propria-i apărare.

Spre deosebire de majoritatea dramelor shakespeariene, *Macbeth* se aseamănă cu tragediile grecești din momentul în care finalul poate fi prevăzut. Încă de la început se știe, în linii mari, ce se va întâmpla. Asta face ca ultimul act să fie cu atât mai emoționant, chiar dacă, după părerea mea, cea mai fascinantă parte a poveștii constă în banalitatea sa esențială. *Hamlet* este tragedia unui om care nu știe cum să înfăptuiască un delict. *Macbeth* este tragedia unui om care știe cum să-l comită; și chiar dacă, în realitate, majoritatea dintre noi nu înfăptuim atare delicte, situația lui Macbeth este mai aproape de viața cotidiană.

Merită menționat că utilizarea magiei și a vrăjitoriei nu conferă operei un aer de irealitate. Într-adevăr, chiar dacă climaxul, culminarea emoțională a ultimului act, depinde de exactitatea cu care se împlinește profeția vrăjitoarelor, acestea nu sunt totuși complet indispensabile dramei. Ar putea fi eliminate fără a afecta esența poveștii.

Probabil că au fost inserate pentru a atrage atenția regelui Jacob I ce tocmai urcase atunci pe tronul Angliei și care credea cu convingere în vrăjitorii.

Există o scenă ce aproape sigur a fost inserată cu intenția de a-l linguși pe rege. Această scenă este unicul punct slab al tragediei ce ar trebui eliminat din reprezentații. Dar, chiar și așa cum apar în text, vrăjitoarele nu afectează percepția generală de plauzibilitate. Nu schimbă nimic și nici nu tulbură cursul naturii: se limitează la a prezice viitorul, viitor pe care, pe de altă parte, spectatorul îl poate prevedea.

Trăiești cu senzația că, în mod sigur, însuși Macbeth poate prevedea ce se va întâmpla. Vrăjitoarele sunt prezente de fapt pentru a accentua senzația de predestinare negativă. Un scriitor modern, ce ar trebui să istorisească această poveste, ar vorbi poate despre subconștientul lui Macbeth în loc să vorbească despre vrăjitorii. Cele mai importante, însă, rămân modul gradual în care se dezvoltă consecințele primului delict, iar în ceea ce îl privește pe Macbeth, semiconștiența faptului că, încă din chiar momentul înfăptuirii, această primă crimă îl va duce inevitabil la dezastru.

Macbeth este unica dintre dramele shakespeariene în care josnicul, ticălosul și eroul coincid. Aproape întotdeauna, la Shakespeare te afli în fața spectacolului unui om bun, ca Othello sau ca Regele Lear, care suferă o decepție; sau unui erou negativ, ca Iago, care face rău din pură ticăloșie.

În *Macbeth*, vina și nenorocirea sunt același lucru; un om pe care nu-l putem considera complet ticălos înfăptuiește monstruozități.

Este foarte greu să nu te emoționeze acest spectacol. Dat fiind că drama este atât de bine urzită că nici cea mai incompetentă punere în scenă nu o poate distruge și dat fiind că, în plus, conține unele dintre cele mai frumoase versuri scrise vreodată de Shakespeare, cred că am dreptate să o consider, așa cum am făcut la început, cea mai reușită dramă shakespeariană.

Traducere de Ioana ANGHEL ICHIM

Peter BROOK

Uitați-l pe Shakespeare!

Ce i-aș putea spune unui tânăr actor ce repetă unul dintre aceste roluri mari? Uitați-l pe Shakespeare. Uitați că a existat cândva un om cu acest nume. Uitați că aceste piese au un autor. Gândiți-vă doar că responsabilitatea voastră este aceea, ca actori, să dați viață unor ființe umane. Așa că imaginați-vă doar – ca un truc util – că personajul în curs de elaborare a existat cu adevărat, închipuiți-vă că cineva l-a urmărit pe ascuns peste tot cu un magnetofon, în așa fel încât cuvintele pe care le-a rostit au fost într-adevăr ale lui... (*Ce ar schimba aceasta?)*

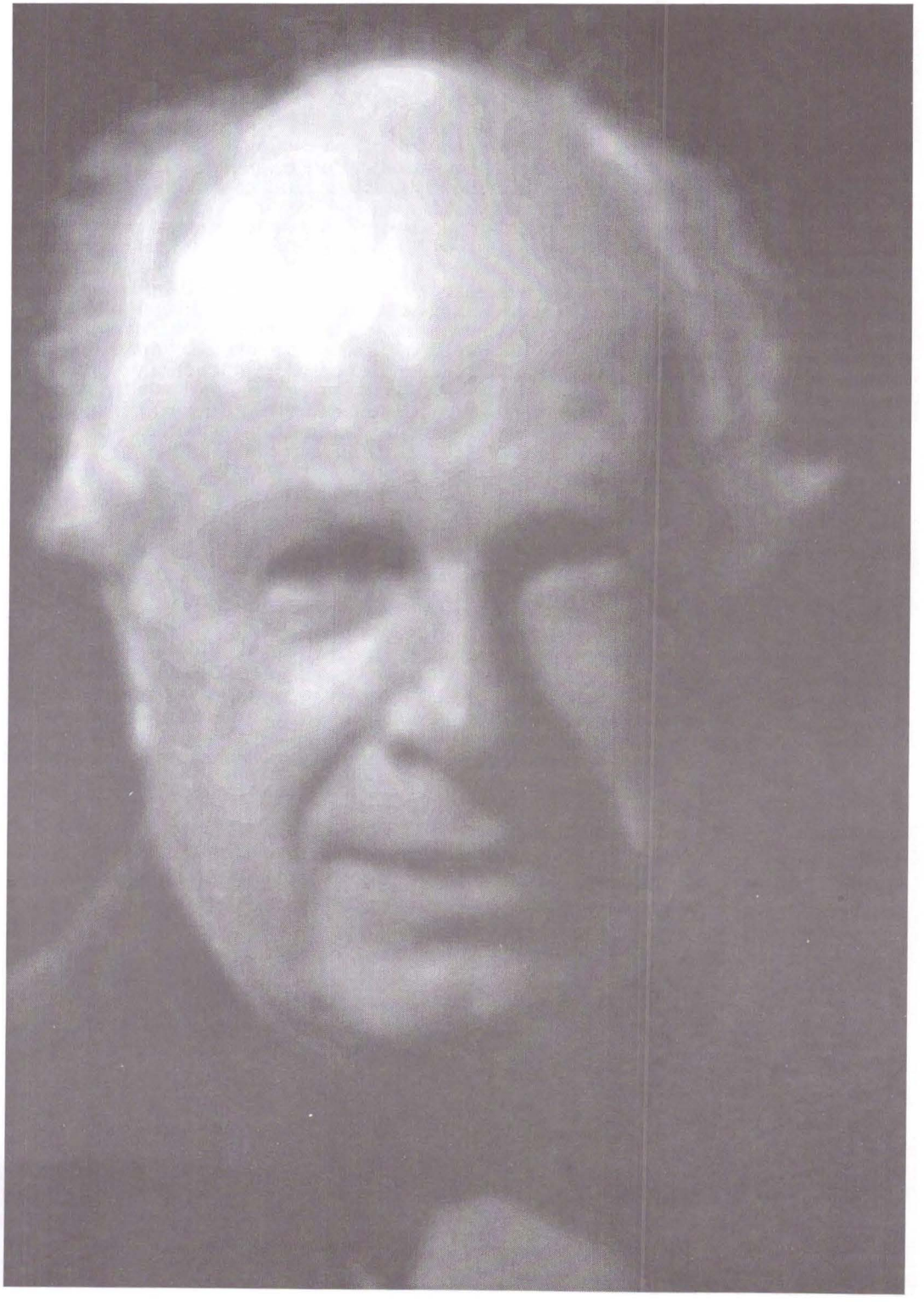
Consecințele unei astfel de atitudini pot duce foarte departe.

Mai întâi, toate încercările de a gîndi că Hamlet este "ca mine" sunt distrugătoare. Hamlet nu este "ca mine", el nu este ca nimeni, pentru că el este unic. Pentru a demonstra, improvizați orice scenă a piesei. Ascultați atent propriul vostru text improvizat: poate fi foarte interesant dar, cuvânt cu cuvânt, propoziție cu propoziție, are aceeași forță ca discursul lui Hamlet? Trebuie să admiteți că nu este verosimil. Este absolut ridicol să-ți imaginezi că cineva ar putea – schimbând-o pe Ofelia cu o fată care iubește sau pe Gertrude cu propria mamă, situație de situație, să exprime cu aceeași intensitate ca Hamlet, cu vocabularul său, cu umorul său, cu bogăția sa de gânduri. În concluzie: în istorie, un om ca Hamlet a existat, a trăit, a respirat și a vorbit o singură dată. Iar noi îl avem înregistrat! Această înregistrare este dovada că vorbele sale au fost cu adevărat rostite. Astfel convinși, ne încearcă o dorință puternică de a cunoaște această persoană excepțională.

Asta nu ne conduce nici la neglijență, nici la o preocupare scăzută față de detaliul versului. Din contră, fiecare silabă capătă o nouă importanță, fiecare nouă literă poate deveni o cheie esențială în reconstituirea unei minți de o complexitate extraordinară. Nu putem continua mereu începând cu o idee, un concept sau o teorie despre personaj. Toată piesa devine un mozaic uriaș, iar noi ne apropiem muzicii, ritmului, bizareriei imaginilor, aliterațiilor, rimelor, cu surprinderea și modestia descoperirii, pentru că sunt elemente de expresie necesare unor ființe umane ieșite din comun.

Doar uitând-ul pe Shakespeare, vom putea începe să-l descoperim...

Peter Brook, *Avec Shakespeare*,
Actes Sud/Conservatoire national d'art dramatique, 1999



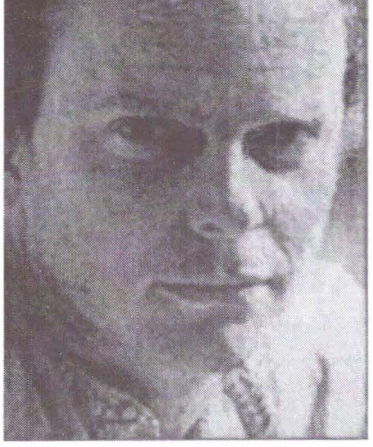
Ada Maria WIGGINS

Noii shakespearieni

În fiecare generație există un grup de regizori care, bine sau rău, ne definesc experiența shakespeariană pe scenă. Viitorul, spune Daniel Rosenthal, are o varietate infinită de... „regizori buni de Shakespeare vin, ca necazurile în *Hamlet*, „nu ca spioni solitari, ci în batalioane", iar în vara aceasta, publicul a putut urmări sosirea unui nou val. În Londra și la Stratford-upon-Avon, grosul repertoriului shakespearian este în mâinele unor tineri de treizeci și ceva de ani, cunoscuți, mai degrabă, de propria breaslă, decât de spectatorii iubitori de teatru.

Tim Carroll, Dominic Cooke, David Farr, Rachel Kavanaugh, Edward Hall, Sean Holmes și Greg Thompson au între 32 și 37 de ani și vin din cele mai diverse medii, contrar părerii celor care încă mai cred că teatrul britanic este dominat de o elită educată la Oxford (numai Farr, absolvent al Cambridge-ului, și Caroll, care a fost la Oxford, corespund stereotipului). Abordările lor includ ortodoxia „economicoasă" a „practicilor originale" ale lui Carroll în *Richard II* la „The Globe", energia furioasă a lui Hall, susținută de o distribuție integral masculină la compania teatrală Propeller (răspunzător pentru „prelucrarea de anul trecut a lui *Henric VI*' devenit *Rose Rage* (Nebunia Rozelor), precum și conceptul de samurai ales de Farr pentru al său *Coriolanus*. (Farr acum codirector al „Bristol Old Vic", este, probabil, cel mai cunoscut dintre cei șapte datorită propriilor sale piese și a scurtei șederi ca manager al teatrului „Notting Hill", Londra). Acest grup de vârste apropiate și CV-uri variate, dramaturgie proprie (originală), operă și reinterpretări ale lui Ayckbourn, Bennett, Hare etc. demonstrând că nu trăiesc doar în lumea Bardului, prelungește un alt grup faimos, astăzi între 44 și 52 de ani, care a fost o forță majoră în teatrul shakespearian britanic din ultimul deceniu și jumătate: Michael Attenbough, Michael Boyd, Declan Donnellan, Greg Doran, Nicholas Hytner, Adrian Noble, Steven Pimlott și Deborah Warner. [...]

Considerând mărimea și varietatea canonului (tomului) shakespearian, care îi convinge adesea pe regizori să reia o piesă de câteva ori, putem prezice că, dacă Farr, Carroll & Co. vor continua să impresioneze critica și să aducă destule funduri pe scaunele (sau picioare în curtea Globe-ului), vor reformula modul în care vom trăi tragediile, dramele istorice și comediile pentru decadele următoare. Această perspectivă te face să te întrebi dacă următorul val shakespearian nu a și venit, iar primele semne au putut fi descoperite în Greenwich Park, la sfârșitul lui iulie, unde Matt Peover regizează *Hamlet*. La 24 de ani.



Tim Carroll, 37 de ani.

Spectacole curente: *Richard II* și *Dido, regina Cartaginei*).

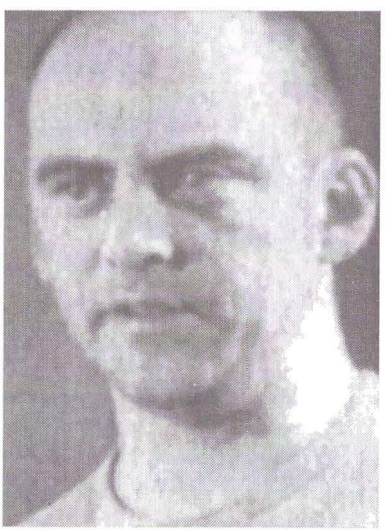
„L-ai trădat pe Shakespeare și The Globe, vei putrezi în iad", scria un spectator ultragiat, alăturându-se, astfel, cercului incriminator stârnit de cronicile la spectacolul abstractizat, în costume contemporane cu *Macbeth*, pus în scenă de Tim Carroll doar cu doi ani în urmă. Carroll și-a apărat cu ardoare demersul, afirmând că „*Macbeth* este cel mai bun lucru pe care l-am făcut până acum. Mergând pe calea abstractizării, a psihologizării integrale, eviți reziduul de frică și machism care fac ca *Macbeth* să mă plictisească profund." Lucrând cu Michael Bogdanov și Michael Pennington la „English Shakespeare Company", la jumătatea anilor '90, a învățat că „poți fi oricât de aventuros conceptual cu Shakespeare și, în același timp, să rămâi, cu rigoare, fidel teatrului."

În primăvara lui 2002, a sa *A douăsprezecea noapte*, o producție stârnind cu grație hohote de râs, cu o distribuție în întregime masculină, cu Mark Rylance în rolul Oliviei, a câștigat elogii și i-a adus rgizorului o nominalizare pentru Premiul Olivier (prima în această categorie pentru „The Globe". Anul acesta ne oferă, tot cu o distribuție integral masculină, un *Richard II* alert, lucid și bogat în detalii.

Dominic Cooke, 37 de ani.

Spectacol curent: *Cymbeline*.

Pentru cineva care a fost numit de curând director asociat la „Royal Shakespeare Company", Cooke a pus în scenă mult mai puțin Shakespeare decât te-ai aștepta. Nici o piesă, mai precis. După câțiva ani în care a condus propria sa companie de teatru („tot ce am învățat a fost cum să completez formularele de TVA"), a avut o ucenicie „fabuloasă" în Stratford cu David Thacker și Peter Hall între 1992 și 1996. S-a îmbarcat într-o carieră de free-lancer, căutând cu „disperare" să pună în scenă Shakespeare. Însă avea de-a face mai ales cu teatre regionale pentru care „Shakespeare reprezintă spectacole de mare montare, așa că nu își permit prea multe. Iar directorul artistic are prima opțiune, așa că eu nu am reușit niciodată [...să montez]". Noua sa poziție la „Royal Shakespeare Company" poate fi considerată, deci, un imens vot de incredere acordat de directorul companiei Michael Boyd, bazându-se pe activitatea lui Cooke ca dramaturg la Royal Court: *Plasticine* (Plastilină), *The People are Friendly* (Oamenii sunt prietenoși), *Fucking Games* și spectacolul *The Malcontent* (Nemulțumirea) din stagiunea iacobetană a „Royal Shakespeare Company". „E bine că și eu și Michael avem gusturi similare în teatru și influențe europene puternice", spune Cooke. „Am discutat mult despre noi modalități de a-l aduce pe Shakespeare în fața publicului de azi. Pentru că este foarte ușor să te complaci." Cu debutul său shakespearian întârziat, *Cymbeline*, el urmează regula sa obișnuită: „Niciodată nu consider publicul, așa, în general, ci mă adresez întotdeauna direct celui mai inteligent membru al său. Dacă există pasiune și ceva competență, alături, într-o montare, oamenii vor răspunde întotdeauna."

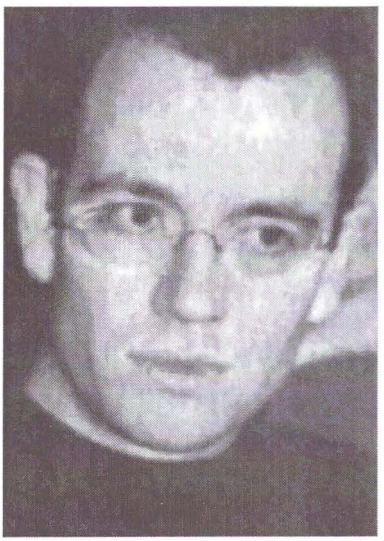


Sean Holmes, 33 de ani.

Spectacole curente: *Măsură pentru măsură*, *Richard III*

Știe că a ajuns unde a ajuns mai mult din șansă decât din rațiune, iar Holmes este primul care recunoaște că prima sa decadă în teatru a fost un program de antrenament în trei pași în vederea producțiilor de la „Royal Shakespeare Company": austera viziune plasată în anii '30 a piesei *Măsură pentru măsură* și, în pregătire, *Richard III*, cu Henry Goodman care va fi, după cum promite el, „mai teatral".

După un masterat în Arte („Text și reprezentare") la King's College, Londra, și o scurtă asistență la Max Stafford-Clark, Holmes s-a angajat la „Royal Shakespeare Company" ca asistent de regie în 1995, descoperind că „dacă îți petreci prea mult timp repetând un text clasic, acesta își pierde misterul". Pasul doi l-a făcut în 2000, când a regizat *Cum vă place* pentru un turneu al „National Theatre Education". „Prezentam Shakespeare în fața unor copii între 14 și 16 ani, de aceeași vârstă ca și cei care stau la balcon la producțiile «normale» din Stratford. Așa că mi-am zis: «Hai să o facem pe bune. Nu vom face rabat la versuri și îi vom trata de la egal la egal.» A mers și mi-am dat seama că este o metodă utilă de a-l aborda pe Shakespeare oriunde." Pasul trei a fost la „Oxford Stage Company", unde a pus în scenă pentru turnee: *Comediants* (Comedienii) de Trevor Griffiths, *The Contractor* (Angajare) de David Storey. „Am fost norocos, pentru că am lucrat cu dramaturgi cu adevărat buni precum Trevor și David", spune el, „pentru că atunci când ei sunt prezenți la repetiții îți dai seama că sunt artiști de teatru în cel mai bun sens al cuvântului, iar misiunea mea este să transform tridimensional ideile lor, nu să demonstrez ce regizor deștept sunt eu. Același lucru este valabil și pentru Shakespeare."



Greg Thompson, 35

Spectacole curente: *Cum vă place*

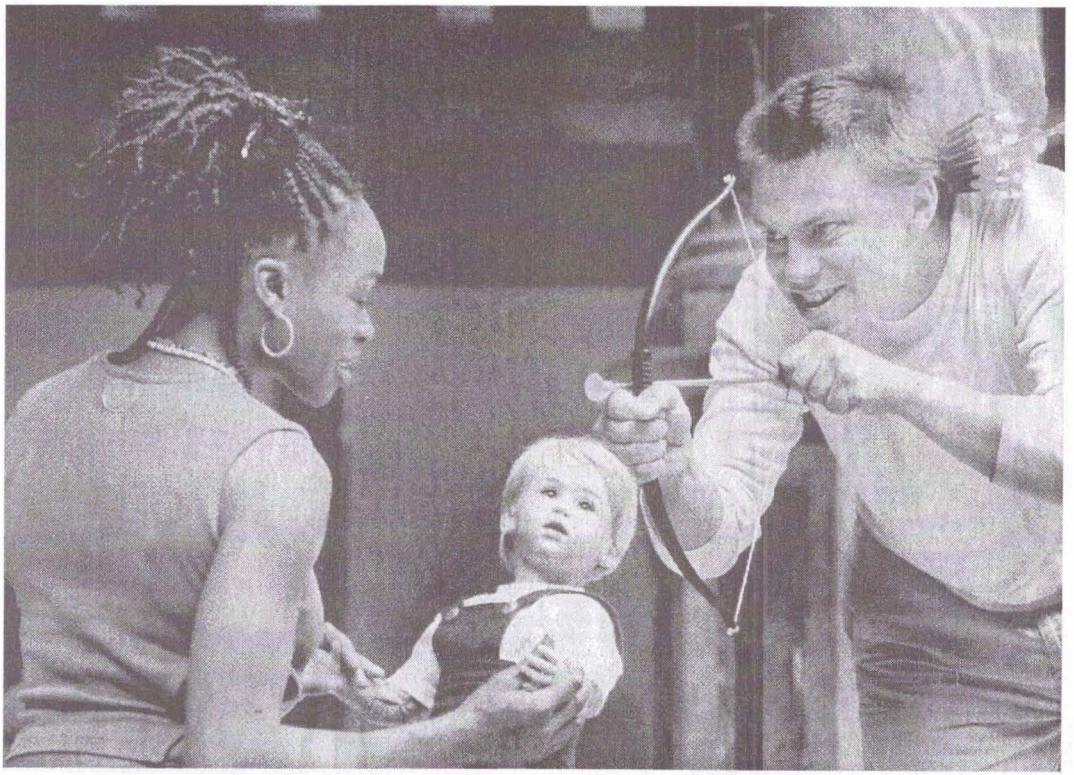
De când Thompson a regizat ceea ce el însuși descrie drept un "comic, dar nu prea subtil" *Vis al unei nopți de vară* , în grădinile de la New College Oxford în 1994, Shakespeare i-a cotropit viața. Compania sa "AandBC" și-a găsit o nișă în producția teatrală în aer liber, pe ocrotitele pajiști din Lincoln Inn Fields, cu spectacole precum *A douăsprezecea noapte*, *Cum vă place*, *Pericle, Comedia erorilor, Imblânzirea scorpiei* și *Furtuna.* Comediile domină pentru că "nu am avut niciodată subvenții de la stat, am supraviețuit doar din bilete. Așa că îți alegi un repertoriu care funcționează într-o grădină. Ceea ce nu e cazul tragediilor". Spectacolul cu *Furtuna*, în costume edwardiene, în care insula lui Prospero era sugerată de un lac de lumină proiectat dintr-un balon cu heliu, l-a purtat pe Thompson și compania sa în Polonia, România, Rusia, Hong Kong și Trinidad. Thompson pune accentul pe "partea magică a teatrului", actorii împărțind trăirile lor cu spectatorii, care, la final, se regăsesc mai senin, distanțați de greutățile cotidiene, temporar uitate. Văzând *Furtuna*, Michael Boyd i-a acordat lui Thompson șansa debutului la RSC cu *Cum vă place*, un spectacol stârnind ecouri contradictorii din partea criticii: "Câteva dintre opiniile lor mi-au fost foarte utile în clarificarea tranziției emoționale a Rosalindei. Restul, însă, te fac să te întrebi care le e rostul, exact? Ceea ce contează pentru mine cu adevărat este doar publicul."

Rachel Kavanaugh, 33

Spectacole curente: *Nevestele vesele din Windsor*, *Doi tineri din Verona*

Nu numai actorii riscă să devină tipizați, ci și regizorii. Kavanaugh a montat opt piese shakesperiene, iar scorul este de 7 comedii la 1 tragedie. „Aceasta se datorează în mare parte faptului că am pus în scenă spectacole

în Regent's Park", ne explică ea, „pentru că s-ar părea că unui public de 1200 de oameni i se potrivesc mai mult comediile. Aş vrea să-mi ofere cineva şansa de a dovedi că pot lucra şi alte piese". Fie având ca fundal anii '40, precum în *Nevestele vesele...*, sau secolul XVIII, precum în reprezentaţia în aer liber cu *Doi tineri...* interesul său se îndreaptă în primul rând către a povesti prin limbaj. Aşa că atunci când „îmbogăţesc acţiunea prin scenografie sau mişcare scenică sunt foarte riguroasă, totul se naşte din poveste. Am fost foarte frustrată ca adolescentă văzând producţii cu Shakespeare şi neînţelegându-le. Ştiam că nu sunt eu proastă, dar erau prea multe detalii în jurul poveştii. Sunt hotărâtă să nu merg pe această cale". Kavanaugh, i-a fost devotată Bardului încă de pe când lucra la „Kenneth Branagh's Renaissance Theatre". Are totodată şi alte câteva colaborăr/montări, impresionante, incluzând co-regia, trilogiei lui David Hare pentru „Birmingham Rep". „Este bine pentru mine din punct de vedere artistic, precum şi al carierei, să lucrez un amestec de Shakespeare şi texte moderne. Dar Shakespeare îmi place mai mult."

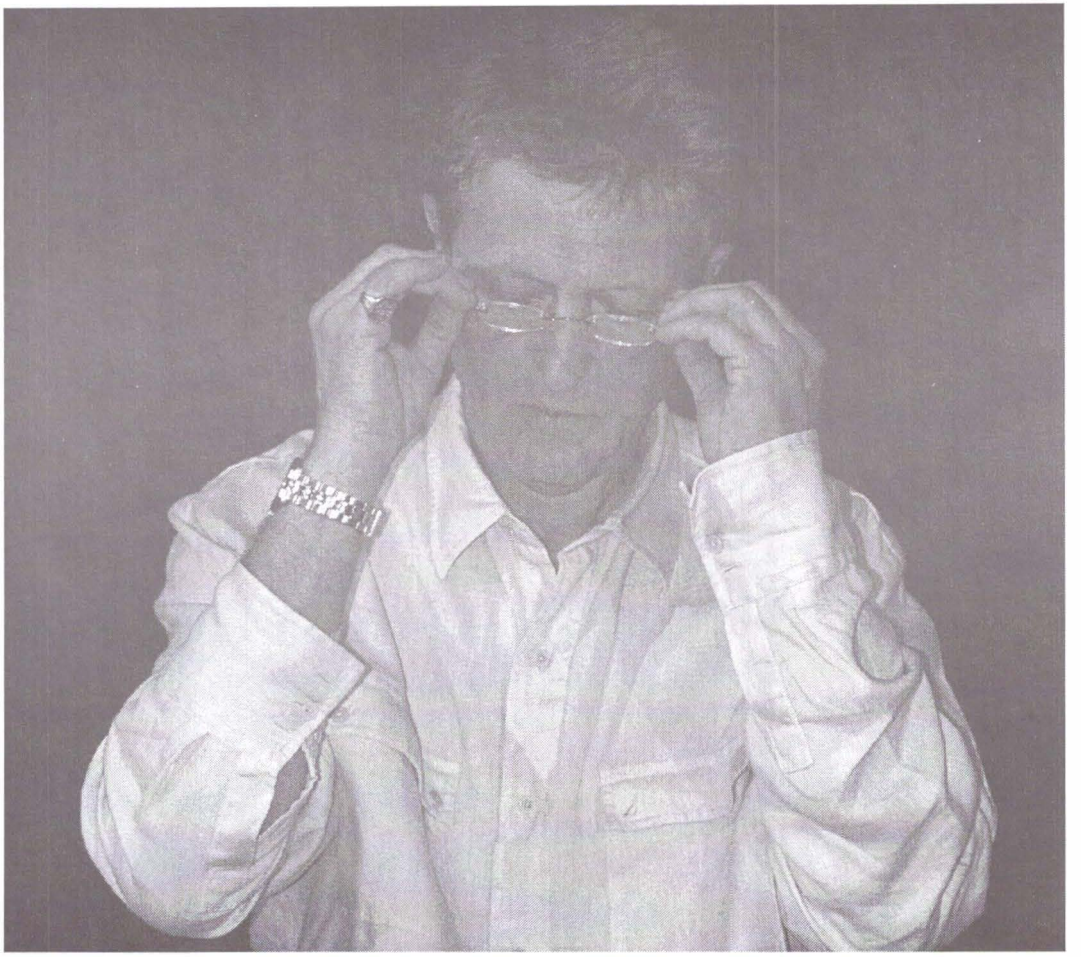


Scenă din *Dido, regina Cartaginei.*

Andreea DUMITRU

Caietul galben al lui Andrei Şerban. Andrei Şerban despre o altă schimbare la faţă

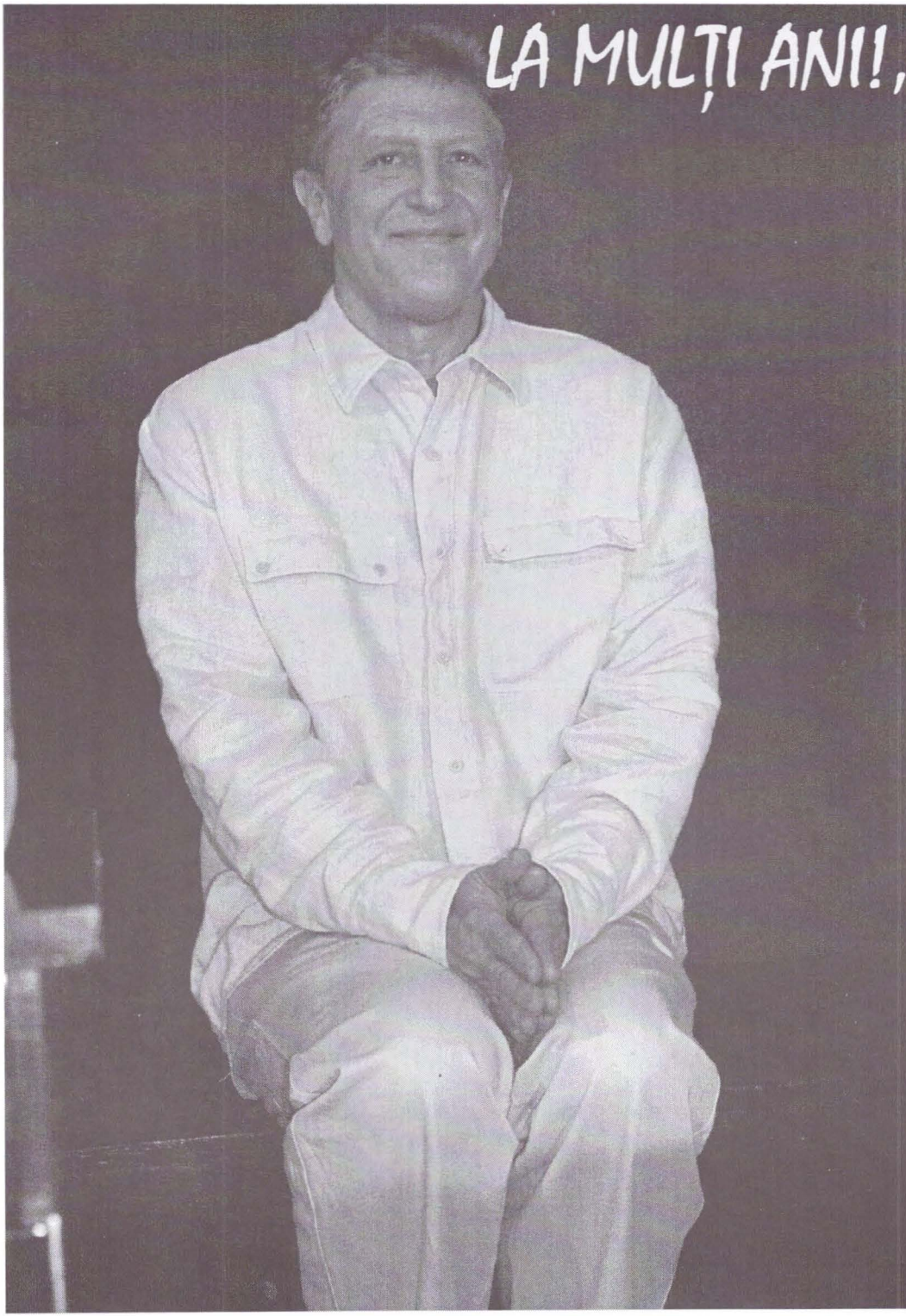
Când îl asculţi pe regizorul Andrei Şerban povestind cum, zece ani după demisia lui din fruntea Naţionalului bucureştean, e invitat de actualul director Dinu Săraru să monteze *Apus de soare,* „o piesă patriotică proastă", înţelegi răspunsul ironic dat spectatorului care îl întreabă naiv de ce continuă să iubească România. „Dar cine v-a spus c-o iubesc?" Replica e ca un duş rece, unul dintre multele administrate publicului – actori de diverse generaţii, printre care domină Victor Rebengiuc, studenţi, tineri trăitori pe alte meleaguri, reporteri şi fotografi ale căror flash-uri sunt îngăduite doar trei minute, sosiţi la întâlnirea neaşteptată cu un regizor atât de scump la vedere în propria ţară. Nu din vina sa, dar fără prea mari

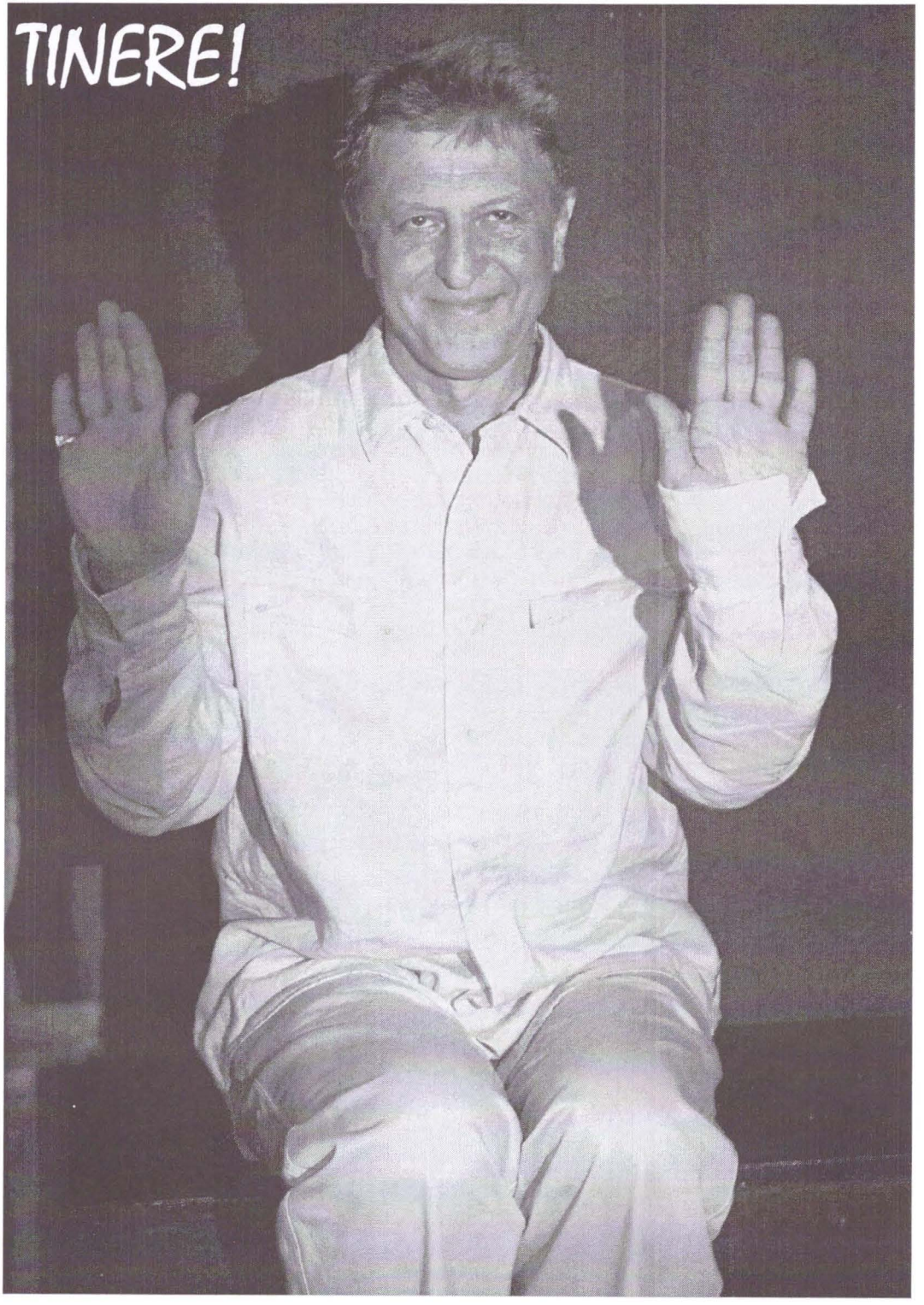


regrete, după cum lasă a se înțelege, bravând, desigur. Cum ar putea să regrete nepăsarea compatrioților care nu îl „deranjează cu laude deșănțate" nici măcar la aniversarea a 60 de ani, ori care înțeleg să îl felicite pe marele Liviu Ciulei, prin vocea lui... Sergiu Nicolaescu?!

Andrei Șerban a coborât, în miez de iulie, în subsolul Teatrului ACT, între două avioane și două repetiții, cu o zi înainte de a-și relua maratonul pe scenele lumii, fără a-și ascunde o mare frustare: proiectul unui atelier cu studenții UNATC eșuase, invitația școlii fiind amânată *sine die*. Flancat de un Marcel Iureș zâmbind recunoscător, regizorul, cu un aer mai tineresc și mai occidental ca oricând, s-a așezat o clipă, cu mâinile pe genunchi, pentru a primi potopul de ovații care l-a însoțit la intrarea în scenă. A explicat, apoi, calm, cântărindu-și cuvintele, că a ținut să le împărtășească, totuși, celor interesați, gândurile stârnite de promisiunea „atelierului-fantomă".

Poate că nostalgicii spectacolelor sale din anii'90 ori ai atelierelor de la Arad și Piatra Neamț, se așteptau la un Andrei Șerban vulcanic, fără astâmpăr, alert. S-au mulțumit cu imaginea unui regizor-vedetă, în același timp meditativ și revoltat, curios și sigur de sine, citind rar și concentrat, la biroul lui *Krapp*–Marcel Iureș, din recenta premieră a Teatrului ACT, notații făcute într-un caiet galben,

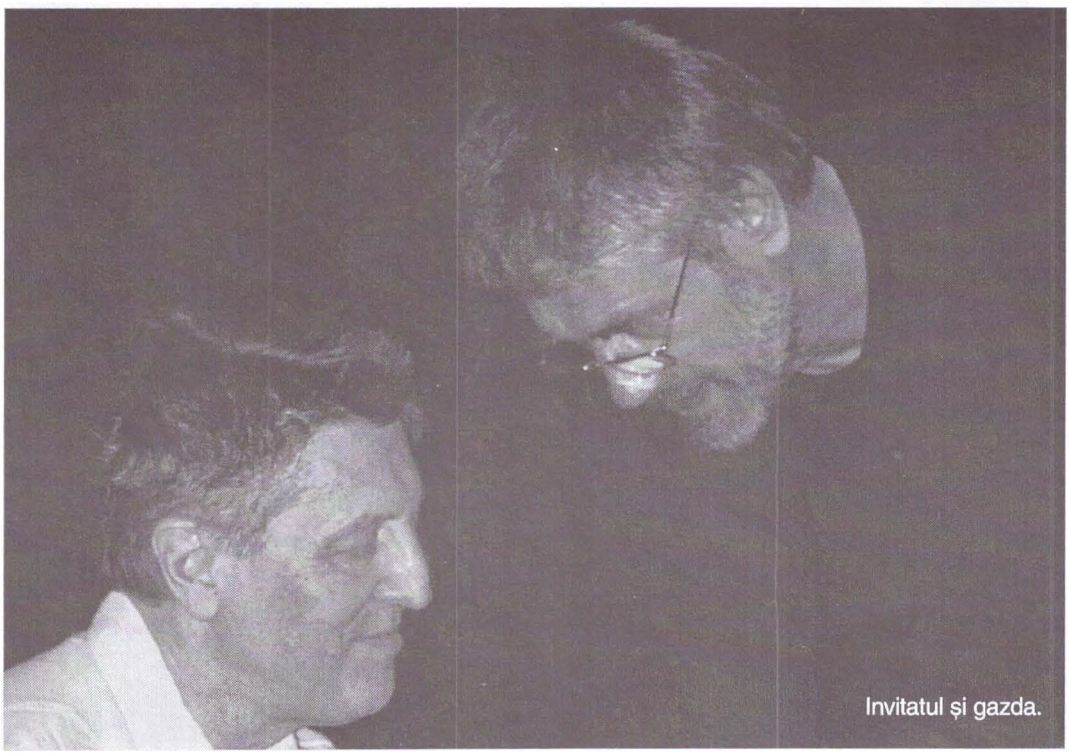

LA MULȚI ANI!,


TINERE!

întrerupte de dialogul cu publicul ori de anecdote în care propria biografie şi istoria postrevoluţionară se confundau halucinant.

Aşa am aflat, de pildă, că, imediat după decembrie '89, a acceptat să preia conducerea Naţionalului, la invitaţia lui Andrei Pleşu şi a lui Ion Caramitru, pentru a-şi lua revanşa faţă de vremurile în care, întorcându-se în România cu statutul de emigrant, nu i se permitea accesul în teatrul ale cărui repetiţii erau considerate „secrete de stat". Fotoliul de director de la „Bulandra" nu l-a interesat nici o clipă, din respect pentru Liviu Ciulei, care, de altfel, îi crease de curând scenografia unui spectacol, la Covent Garden. Şi am mai aflat cu stupoare că, după turneele triumfale ale *Trilogiei antice*, îi consola astfel pe actorii nemulţumiţi de starea teatrului, de salarii etc.: „E loc de mai rău. S-ar putea ca, într-o bună zi, să-l aveţi director pe Dinu Săraru." Replica următoarea a îngheţat zâmbetul celor din sala Teatrului ACT: „Toţi au râs atunci, cum râdeţi voi acum".

„Intelectualul român este naiv", afirmă Andrei Şerban, evocând în acest sens o veche poveste budistă, în care un tânăr nepregătit pentru viaţă este înşelat de negustorul viclean. „A fi viclean în numele muzei sau în numele lui Dumnezeu?", iată dilema căreia mulţi i-au căzut pradă. Regizorul nu poate ignora condiţia vitregă a artei într-o societate mondială tot mai supusă politicului, socialului sau, şi mai rău, comercialului. Andrei Şerban se gândeşte, desigur, la Avignon-ul acestei veri, dar şi la Broadway-ul de astăzi, cel mai scump rai teatral al lumii. Pe tinerii regizori români, deşi nu a avut ocazia să îi cunoască (mulţi dintre ei fiind prezenţi în sală), nu îi poate asigura decât că teatrul rămâne locul în care încă se mai face lucruri extraordinare, cu multă imaginaţie şi cu foarte puţini bani. Dacă filmul trebuie să se vândă cu orice preţ, succesul condiţionând viitoarele finanţări, teatrul se adresează nevoii noastre de intimitate. O dovedeşte şi



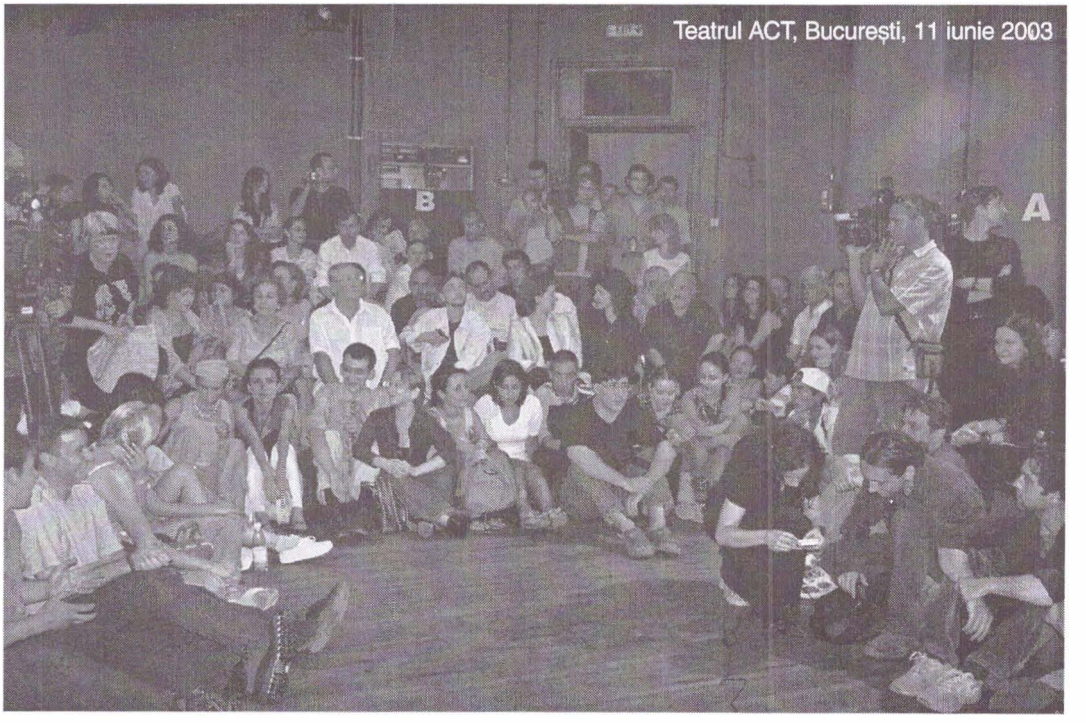
Invitatul şi gazda.

reluarea, în toamnă, la a 50-a aniversare a Teatrului La MaMa, a spectacolului care l-a făcut celebru, sfidând orice rețetă de succes. Creată în greaca veche, pentru o sală cu 30 de locuri, *Medeea* a înregistrat, în timp, 700 de reprezentații.

Teatrul rămâne, de bine, de rău, locul în care „îți mai permiți luxul de a fi ezoteric", de a greși căutând, de a eșua experimentând. Pare o idee insolită în gura unui regizor de succes, care recunoaște că a făcut concesii de câteva ori, ignorând diferența dintre „ceea ce îi este destinat" și „ceea ce îi place" unui public. În orice caz, Andrei Șerban nu își dorește, cum e la modă, o carieră și în cinematografie. Poate și din respect pentru această profesie cu propriile legi și vârfuri. Dimpotrivă, în teatru, nu se simte „intimidat de regizorii geniali".

„Ce înseamnă pasivitatea în regie?" îl interoghează un student. „Stilul", răspunde Andrei Șerban, cantonarea într-o manieră. Spectacolele sale, incatalogabile, atât de diferite, îi confirmă teama de definiții. Dacă în viață pare mai important să știi să aștepți loviturile, pragurile, „a căuta" e verbul predilect al artistului. Doar această neliniște îi permite să treacă dincolo de energia joasă, superficială, care asigură supraviețuirea, pentru a capta „energia înaltă".

Deși incomod prin convingeri, Andrei Șerban rămâne, în esență, un optimist. După ce a vizionat, la Paris, cel mai recent și „poate cel mai bun film" al prietenului său, Lucian Pintilie, mărturisește că îl sperie „încrâncenarea" acestuia, care nu lasă loc speranței. Un mistic solar ce vede dincolo de zgura diurnă – astfel s-a înfățișat regizorul la capătul celor două ore de la Teatrul ACT. A încheiat abrupt, invocând energiile superioare în care crede, printr-un exercițiu de concentrare propus întregii asistențe, ținând să ia cu sine nu aplauzele, ci „calitatea specială a atenției" celorlalți. Un final demn de perioada fastă a *Trilogiei antice*, ușor forțat astăzi, când pe scena utopiilor s-a instalat, firesc, ceea ce ieri părea domeniul exclusiv al absurdului.



Fotografii realizate de Florin BIOLAN.

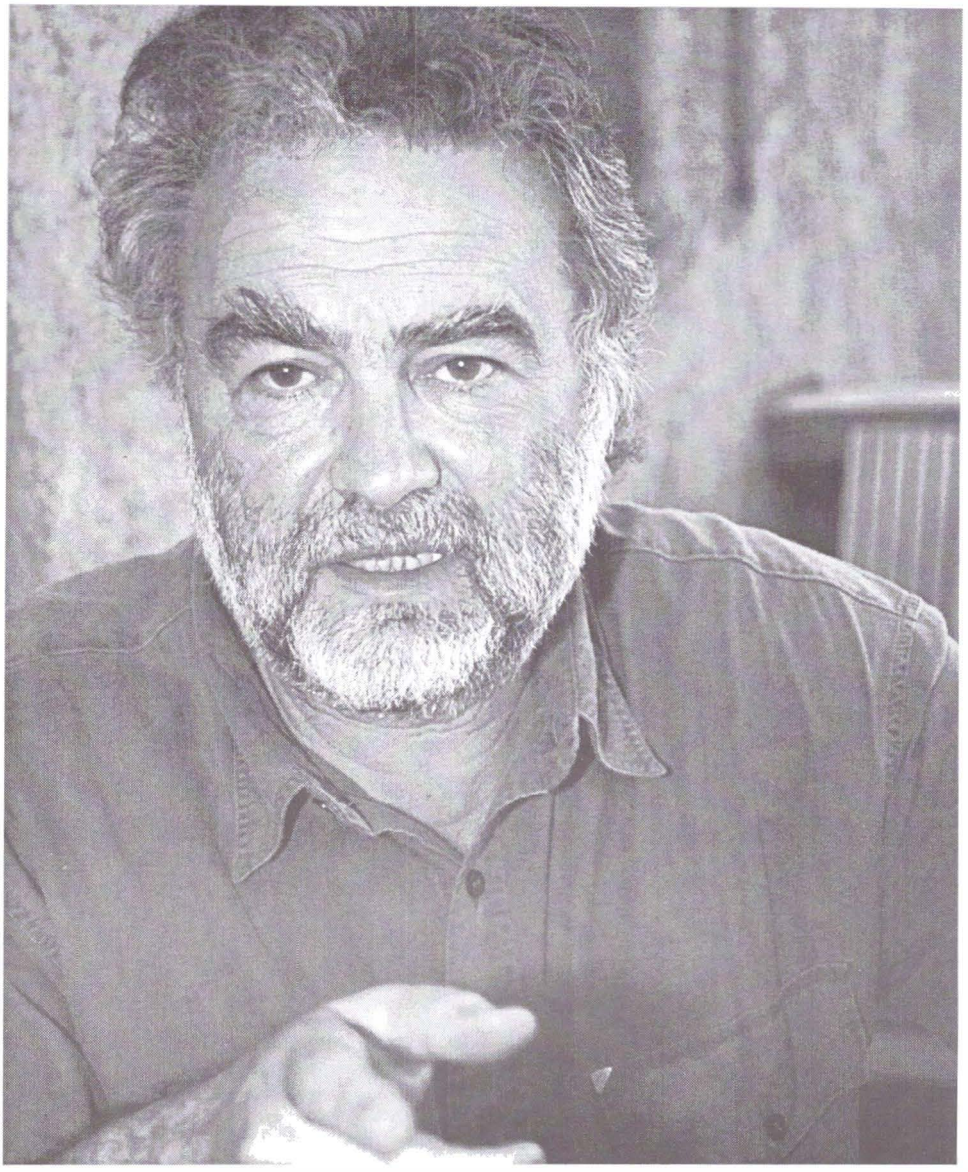


Foto: Florin BIOLAN

Andreea DUMITRU

George Banu despre actorul în recital

Pornind de la piesa lui Matei Vișniec, *Frica*, întrupată de Ioana Crăciunescu, dar mai ales de la *Celălalt Cioran*, încarnat de Ovidiu Iuliu Moldovan, din al său text montat de Radu Penciulescu la Teatrul Național din București, criticul și teoreticianul George Banu a susținut, în cadrul Festivalului

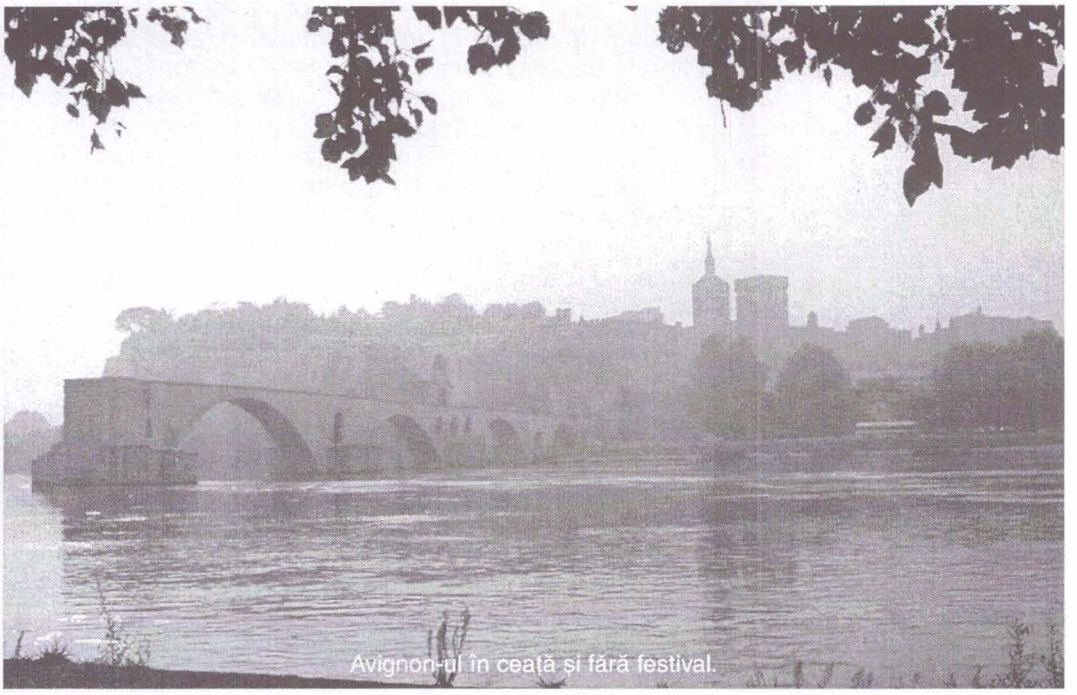
Foto: Florin BIOLAN

Internațional de la Sibiu, o conferință pe tema, plină de tensiune: *Actorul la persoana I: între biografie și ficțiune*. S-a dovedit a fi o reabilitare plină de spirit și voluptate a unui gen aparent desuet, *recitalul*, înțeles nu ca „dublu al lecturii", ci ca "eveniment exemplar legat de parcursul actorului" rămas singur din „neangajare" ori din pura "vocație a ascezei". Este esențială pentru George Banu distincția între „actorul-interpret", cel care "realizează o sarcină în cadrul reprezentației", și „actorul-poet". Doar acesta din urmă, „cititor revoltat", poate „capta nervii scriiturii, destabilizând-o", îngăduindu-ne, astfel, „să ascultăm arhitectura limbii". Practica recitalului nu face decât să sporească „atracția mitologiei actorului". Un exemplu generos: Emil Botta, a cărui prezență

scenică, prin excelență biografică, părea destinată mai degrabă unui singur spectator decât unui public – acelui spectator privilegiat, tentat să-și proiecteze emoțiile, într-un mod aproape erotic, asupra corpului „actorului redus la solitudinea maximă". „Neprotejat", „transparent, „expus", gata să parcurgă purgatoriul pentru a deveni un nimeni, la dispoziția textului – iată-l pe actorul în recital, "spălat de teatru", dezbărat de clișeele și ustensilele artei sale. Ioana Crăciunescu a completat seducătorul discurs al lui George Banu, din dublă perspectivă, de actriță și de poetă, asemuind recitalul cu o "intrare în schitul literaturii" și evocând debutul ei în limba franceză, o experiență „destabilizatoare". Chiar și cei mai puțin pasionați de genul aflat în discuție au părăsit Sala Barocă a Muzeului Brukenthal cu o reverență în gând pentru *actorul* care știe "să se umple de libertățile singurătății, dar și de veninul ei"...

Sibiu, 3 iunie 2003

FESTIVALURI



Avignon-ul în ceață și fără festival.

Festivalul de la Avignon, Franța – 8-28 iulie

... aici ar fi trebuit să apară un articol semnat de GEORGE BANU despre spectacolele din secțiunea oficială, apoi un material informativ despre invitații de marcă, câte ceva despre alternativele independente prezente la festival, impresii de fond legate de evoluția și momentul actual al teatrului european. Însă, din cauza grevei personalului, ediția cu numărul 57 a Festivalului de la Avignon nu a mai avut loc.

Ioana ANGHEL ICHIM

În fugă, printre festivalurile lumii

Festivalul Grec de la Barcelona, Spania – 25 iunie-31 iulie

Ajuns la cea de-a 27 ediție, *Festivalul Grec* (nici o legătură cu teatrul grec ori cu orice altceva ce vine de la greci!) de la Barcelona prezintă 75 de spectacole de teatru, dans și muzică. Din dorința de a-l impune în prima linie a festivalurilor de artă europene, organizatorii au dispus de un buget de 3.901.560 de euro (!!!), sumă ce a fost investită nu doar în invitarea unor nume de artiști, a unor trupe mai mult sau mai puțin faimoase, ci și în realizarea a nu mai puțin de 20 de producții

proprii festivalului; "Edinburgh-ul oficial e un festival pe bază de invitații ce produce foarte puțin, iar la secțiunea Fringe nu există criteriu de selecție, orice companie putând participa. Avignon produce puțin și nu include muzică, lucru pe care noi îl facem... Așadar, credem că realizăm un tip de festival ce nu are multe în comun nici cu modelul francez și nici cu cel scoțian dar care poate coexista perfect cu cele două... Festivalul trebuie să fie unul de creație și nu de invitație." explica Borja Sitjá, directorul festivalului într-un interviu acordat revistei "El Cultural". În consecință, dramaturgia contemporană are o pondere foarte mare pe afișul acestei ediții, tendința fiind de a "risca" prin prezența unor nume tinere, mai mult decît prin a prezenta în special creații ale unor nume consacrate. Spaniolul Sanchis Sinisterra, austriacul Peter Handke, britanicul Edward Bond, argentinianul Javier Daulte sunt doar câteva dintre numele de dramaturgi contemporani ale căror texte sunt reprezentate la Barcelona. Desigur, la categoria titani consacrați, festivalul se bucură de prezența lui Peter Brook cu *Tu prend ta main dans la mienne*, montat stagiunea aceasta la Paris, și a Pinei Bausch, a cărei companie interpretează *Bărbatul care spală geamuri.*

Festivalul Fringe Edinburgh, Marea Britanie – 3-25 august

Amândouă festivalurile s-au născut în 1947, la Edinburgh. Amândouă se desfășoară în august. Unul este considerat "oficial" și include superproducții de teatru, dans și muzică, iar celălalt (Fringe, adică), este poate cel mai atipic și liber din festivalurile existente în peisajul cultural european. Se poate prezenta oricine, cu doar două condiții: să-și găsească spațiul necesar și să plătească o taxă de înscriere. Rezultatul: anul trecut au participat peste 500 de companii ce au invadat teatrele, cîrciumile, străzile și tot ce poate fi mai neconvențional în materie de spațiu (aproximativ 200 de spații de joc). Fringe-ul numără opt categorii: infantil, dans și acrobație, muzică, operă, musical, conferințe și evenimente, teatru și arte vizuale. Se spune că cele trei lucruri pe care un artist trebuie să le obțină acolo sunt: mai întâi, să vadă atâtea spectacole câte îi permite ziua, apoi, să fie văzut de o audiență cât mai numeroasă, iar în al treilea rând, să impresioneze juriul, Fringe-ul acordând premii de la sume infime la contracte în teatrele din Londra.

Secțiunea de teatru a Festivalului Internațional se deschide cu *Pescărușul* de Cehov, montat de Peter Stein special pentru inaugurarea ediției de anul acesta. Pentru prima oară în cariera sa, regizorul utilizează o distribuție 100% engleză, în rolul Arkadinei fiind distribuită binecunoscuta Fiona Shaw. La categoria dans, cea mai răsunătoare prezență pare a fi cea a Operei din Bordeaux care prezintă un spectacol ce recreează momente din coregrafiile prezentate de Diaghilev și trupa sa de balet la începutul secolului, spectacole ce atunci s-au bucurat de colaborarea unor Picasso, Cocteau, Satie.

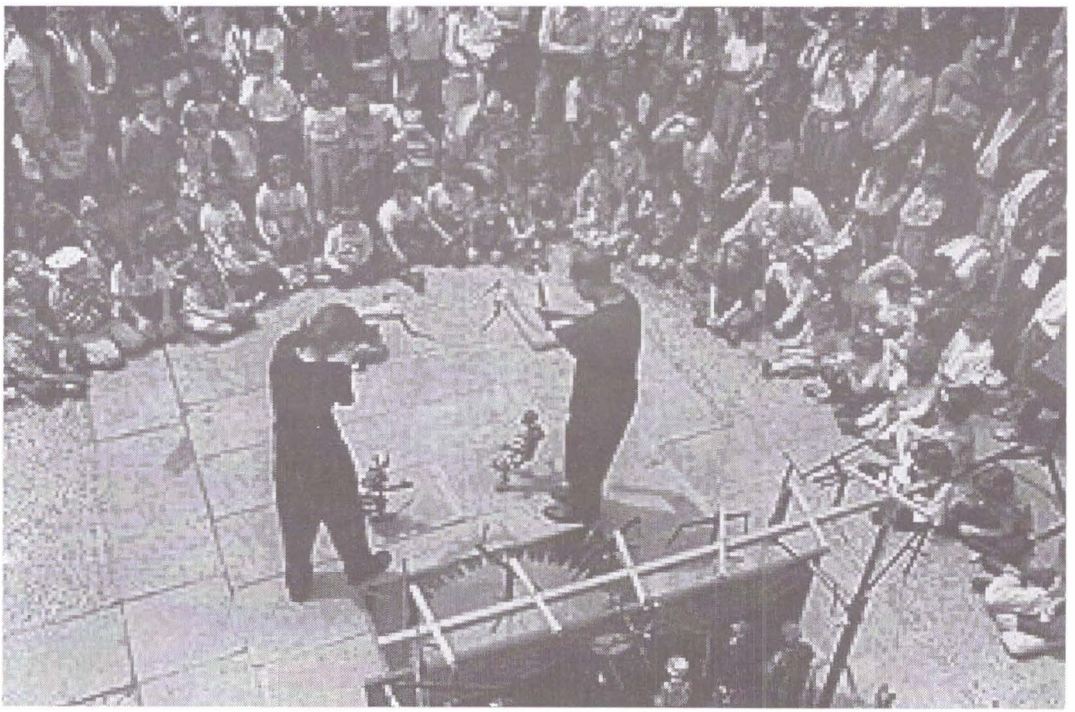
Festivalul Titirimundi, Segovia, Spania, 9-18 mai

Ajuns la ediția a XVII-a, Festivalul de marionete și păpuși *Titirimundi* a inundat cu magie, veselie, muzică și rîsete străzile, teatrele, bisericile, curțile interioare ale Segoviei vreme de 9 zile, timp în care au fost programate mai mult de 250 de reprezentații. De-a lungul anilor, *Titirimundi* și-a creat faima unui festival ce reunește atât ultimele noutăți în materie de teatru de marionete și păpuși, cît și cele mai extravagante propuneri artistice, fie că e vorba de tradiții reînviate fie de idei extrem de originale (cum a fost cazul, anul acesta, cu trupa olandeză *Artemis* ce făurea povești cu ajutorul...produselor culinare!). Probabil cea mai inedită prezență a acestei ediții a

constituit-o spectacolul de marionete acvatice aduse de Teatrul *Thang Long* tocmai de la Hanoi, din Vietnam. Extrem de speciale, aceste marionete se mişcă pe suprafaţa apei, motiv pentru care trupa montează un lac artificial în locurile unde dă reprezentaţii. Originea acestor marionete se află în mediul rural vietnamez, reprezentaţiile avînd loc pe vremuri în orezării ori pe lacuri, în preajma templelor. La Segovia, compania a jucat într-o biserică gotică căreia i-a "utilizat" altarul pe post de fundal şi pentru accentuarea contrastului cu pagoda ce era montată ca decor.

Ediţia de anul acesta a încercat să reunească trupe care, de-a lungul ediţiilor anterioare, au dat faimă festivalului. Altfel spus, *Titirimundi* a constituit, totodată, un moment de reîntâlnire al veteranilor genului. Unul din maeştrii păpuşari cei mai faimoşi ai momentului, englezul Rod Burnet, l-a "adus" pe deja "clasicul" său personaj Mr. Punch; de asemenea, un alt faimos al genului, Salvatore Gatto, l-a reprezentat pe Pulcinella; prezenţă deja cunoscută publicului festivalului, indianul Prasanna Rao, şi-a demonstrat pentru a nenumărata oară măiestria în ceea ce priveşte spectacolul de umbre realizat doar din şi cu mîinile sale. Recreind chipuri de la Stalin şi Gaullle până la caricatura oricărui spectator, Prasanna Rao a făcut înconjurul lumii umbrînd pânzele cu expresivitatea mîinilor sale: "Când Rao face teatru de umbre cu mîinile sale, Picasso, Pollini şi Walt Disney sunt prezenţi" („New Zork Magazine").

Alte două importante prezenţe la această ediţie au fost *L´Opera dei Pupi*, din Sicilia, care sub îndrumarea regizorului Mimmo Cuticchio a recuperat un tip de teatru din secolul al XIX-lea, declarat în 2001 de către UNESCO Patrimoniu al Umanităţii (este vorba de un tip de teatru cu marionete înalte de mai mult de un metru, sculptate în lemn, ce recrează istoria lui Orlando şi Reinaldo, cavalerii lui Carlomagno) şi Teatrul de Stat din Varna, Bulgaria, cu un spectacol fără cuvinte, rod al multor ore de improvizaţie inspirate din folclor, care s-au bazat pe folosirea diverselor ustensile tradiţionale de uz domestic.



Bienala teatrului „Eugen Ionescu", Chișinău, 22-31 mai

Oana BORȘ

Teatrul... „o armă îndreptată împotriva frontierelor"

Se poate spune că Bienala Teatrului Eugen Ionescu, BITEI, este una dintre cele mai importante manifestări teatrale din Republica Moldova. Născută în urmă cu 9 ani (1994), la numai trei ani după ce regizorul Petru Vutcărau a înființat teatrul ce poartă numele dramaturgului român, bienala, a devenită loc de întâlnire pentru trupe din întreaga lume, deschizând o poartă către acea normalitate dată de schimbul cultural, de înscrierea în fluxul internațional al valorilor teatrale. Lucru extrem de firesc în altă parte, dar atât de dificil, după cum știm din propria experiență, în zone marcate de transformări și instabilități, așa cum este și Basarabia. Aici, fiecare eveniment de acest fel pare o luptă câștigată, prin simplul fapt că are loc. Astfel, de exemplu, ediția din anul acesta (care s-a desfășurat între 22–31 mai) s-a bucurat, din partea oficialităților, numai de sprijinul Primăriei orașului Chișinău. Ministerului Culturii a adoptat politica indiferenței. Atitudine frustrantă într-un sistem în care viața culturală este monitorizată, de fapt, chiar mai mult decât trebuie, de către forul de resort al puterii.

Numai că aceste lucruri, ce lasă sechele mai ales în sfera relațiilor organizatorilor cu structurile conducătoare, trec pe plan scund, atât timp cât manifestarea în sine, din punct de vedere artistic, a însemnat o bucurie a întâlnirii, a comunicării în limbajul nealterat și pur al artei. Ce și-a dorit directorul festivalului? "Să uităm zece zile că suntem diferiți. Să încercăm să distrugem frontierele dintre noi. Și dacă Teatrul este o armă, s-o îndreptăm împotriva frontierelor!"

Astfel au fost rupte „frontierele înstrăinării" dintre Basarabia și: Ucraina (prin Teatrul din Harkov cu *Hamlet. Vise,* în regia lui Andriy Zholdak, și Teatrul din Lvov), Anglia (prin Perpetual Motion Theatre), Italia (prin Teatro Moncalieri), Elveția (prin Teatro delle Radici), Japonia (prin Teatrul Yokohama Boat), Serbia (prin New Balkan Wave), Bulgaria (prin Teatrul din Silistra), România. Opțiunea selecționerului s-a îndreptat, în spațiul românesc din vestul Prutului, către tineri regizori, cu stiluri diferite, regizori ce și-au câștigat deja un nume: Claudiu Goga (*Revizorul* de Gogol, Teatrul Național Craiova), Radu Apostol (*Drept ca o linie* de Luis Alfaro, Teatrul "Maria Filotti", Brăila), Radu Afrim (*Alge,* după Garcia Lorca, Teatrul "Andrei Mureșanu", Sfântu Gheorghe și *No. Mom's Land* după Beckett, Teatrul Luni de la Green Hours). Li s-au alăturat spectacolul Naționalului ieșean *Inimă de câine* după Bulgakov, regia Ion Sapdaru, și a Teatrului "Radu Stanca" din Sibiu, *Anonimul venețian* după Giuseppe Berto, un spectacol de Florin Zamfirescu, precum și recitalul lui Florin Piersic Jr., *Sex, Drugs, Rock and Roll* după Eric Bogusian. Evident, gazdele au fost prezente cu cele mai importante spectacole din peisajul teatral basarabean. Teatrul Național "Mihai Eminescu" a deschis Festivalul cu montarea *Când Isadora dansa* de Martin Sherman, regia Ada Lupu. Teatrul Ginta Latină a prezentat *Mofturi parfumate* după Cargiale, regia Petru Hadârcă, în timp ce Teatrul Satiricus a ieșit la rampă cu un alt Cargiale, *O scrisoare pierdută*, regia

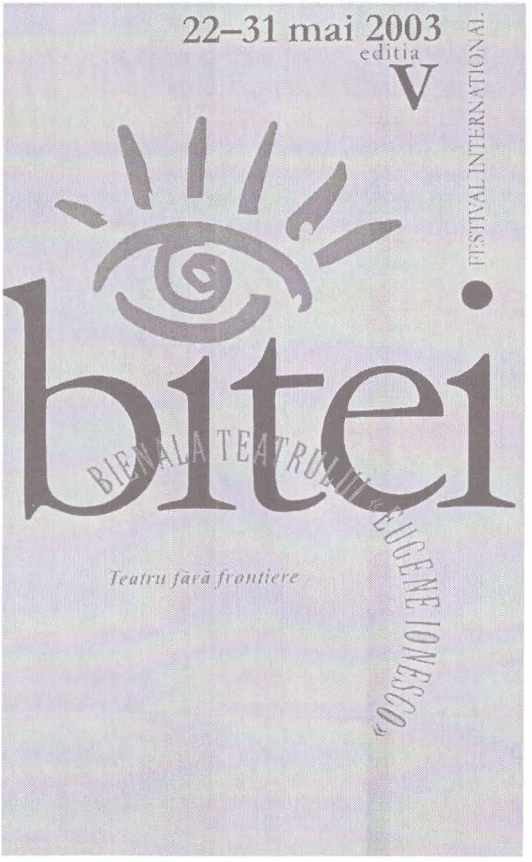
Sandu Grecu. *Regele Lear*, regia Ilya Shats a fost propunerea festivalieră a Teatrului "A. P Cehov", pentru ca, organizatorii festivalului, Teatrul "Eugen Ionescu", să prezinte *Maşinăria Cehov* de Vişniec în regia lui Petru Vutcărău.

Născut ca o colaborare dintre Teatrul „Eugen Ionescu" şi „Les Oiseaux de Passage" (Die, Franţa), spectacolul *Maşinăria Cehov* este de fapt imaginea finalizării unui proiect finanţat de către Ministerul Culturii din Franţa. Special pentru acesta, Matei Vişniec a scris o piesă despre "Cehov şi moartea imposibilă a acestuia". Întâlnirea dintre autorul – care mărturisea că această piesă nu seamănă cu nimic din ce a scris până acum, pentru că este o piesă "cehoviană" – şi regizorul Petru Vutcărău, bun cunoscător al culturii ruse, "lupta" dintre ei, a dat naştere unui spectacol de mare frumuseţe şi finete.

Personaje pierdute din lumea fantastică a spiritului unui creator păşesc şi se pierd într-un spaţiu-metaforă a veşniciei, umbrit de prezenţa livezii de vişini şi pierdut în culoarea nedefinită a nisipului ce acoperă scena, un spaţiu cu contururi neclare, în care ai senzaţia instabilităţii. Aici, moartea şi viaţa şi sufletul (personajul inventat de către regizor, personaj cu zbor frânt ca al pescăruşului-pălărie ce o poartă pe cap) se întâlnesc. Este lumea creată, născută şi renăscută... Aici până şi Cehov-autorul-creatorul este neputincios... Căci ce se întâmplă când piesa a fost scrisă? Doar să înceapă o alta. Destinul personajelor o dată trasat, nu mai poate fi schimbat. Lupta lui Cehov-autorul-creatorul poartă semnul neputinţei. El se lupă cu Ireversibilitatea. Cu Timpul. Iar neputinţa macină. Îmbolnăveşte. Boală ce nu mai are leac. Căci viaţa curge lin, aşa cum curge nisipul printre degetele personajelor la finalul spectacolului, pe nesimţite, dar ferm, în destine ireversibile.

Nici medicii nu mai pot face nimic. Ei sunt oricum figuri caricaturale din altă lume, pierdută parcă aici, în hăul veşniciei. Şi dacă ar fi să împingem metafora mai departe, ei sunt fantomele aducere-aminte ale lumii grotescului, pe care Vutcărău o parcurgea în spectacolele sale, nu demult.

Jucat în limba franceză – de altfel prezenţa în distribuţie a actorilor Olivier Compte şi Brigitte Perroton impunea aceasta – spectacolul a dat imaginea unei echipe, de care întotdeauna spiritul lui Vutcărau are nevoie, un cuvânt aparte fiind necesar pentru rafinamentul scenografiei semnată de Stela Verebceanu.



Teatrul "Eugen Ionescu", Chişinău în coproducţie cu „Les Oiseaux de Passage", Die, Franţa – Maşinăria Cehov **de Matei Vişniec. Regia: Petru Vutcărău. Scenografia: Stela Verebceanu. Muzica: Jacques Coutureau. Light designer: Joel Bonnet. Distribuţia: Olivier Comte, Valeriu Ungureanu, Valeriu Pahomi, Larisa Minov, Gheorghe Pietraru, Ala Menşicov, Dumitru Mamei, Gheorghe Butucea, Angela Sochircă, Brigitte Perroton, Dorina Talmazan.**

Festivalul de Teatru de la Sibiu, 30 mai–8 iunie

Andreea DUMITRU

O ediție pe pilot automat

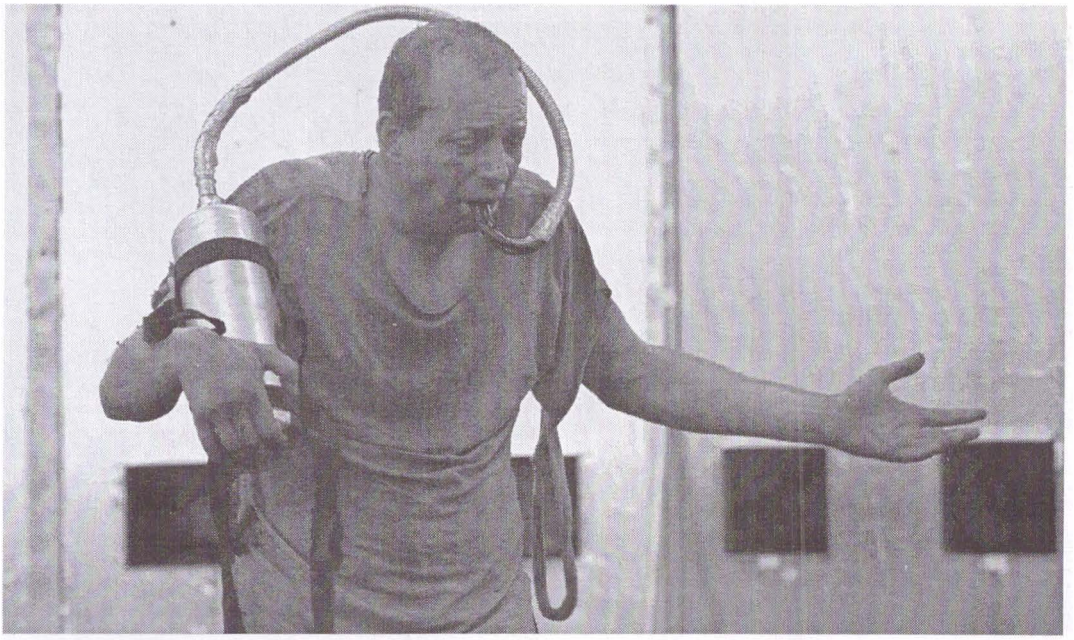
Întrucât și-a propus ca, în anul 2008, Sibiul să fie desemnat drept capitală culturală a Europei, Constantin Chiriac, directorul Festivalului Internațional, a părut dispus să sacrifice exigența și coerența celei de-a zecea ediții (30 mai–8 iunie 2003) de dragul lansării pe toate pistele menite să-l conducă spre acest obiectiv. Patronat de prim-ministrul Adrian Năstase, de UNESCO, sprijinit de Comisia Europeană, Festivalul a fost onorat spre sfârșit și de prezența ministrului Culturii, Răzvan Theodorescu, al cărui scurt turneu de imagine i-a ținut cu răsuflarea tăiată pe organizatorii confruntați cu numeroase probleme de programare. Fusese deja suspendat multașteptatul spectacol *Carmen* al Teatrului Pralipe din Germania, realizat în cadrul programului „Noi, rromii, suntem europeni" al Comisiei Europene, iar alte montări se suprapuneau, spre nesansa unor trupe. Așa s-a întâmplat cu *Purgatoriul*, episodul acvatic și pirotehnic al *Divinei Comedii*, proiect al Teatrului "Radu Stanca" (muzica: Iosif Herțea, regia: Mc Ranin), care, prezentat în peisajul atractiv turistic al Ocnei Sibiului, i-a lipsit pe actorii japonezi din *Prințul Hangan și Prințesa Terute*, de la Yokohama Boat Theatre, de o însemnată parte a publicului lor.

Includerea în rețele teatrale internaționale ori sumedenia de parteneriate cu diferite organizații au, desigur, importanța lor. Există însă riscul ca, în aluatul tot

Scenă din *Divina Comedie* după Dante.

mai dens al Festivalului, să intre de-a valma evenimente reale şi acţiuni doar bifate. Virtualul spectator pierde timpul, adesea, mai mult căutând decât găsind ateliere, seminarii, expoziţii, conferinţe de presă, concerte etc., deci mai mult bombănind decât aplaudând. Saţietăţii îi ia locul frustrarea, bucuriei – mirarea. Cel rămas fără busolă, chiar şi cu "harta" Festivalului în mână, se poate bucura totuşi de atmosfera de tihnă bavareză care domneşte în centrul vechi al oraşului, printre amatorii de jocuri de artificii, mititei şi bere, ascultându-i prin pieţe ori pe la terase, pe urmaşii pieilor-roşii de la Sondaky (Canada) ori pe jazz-man-ii inepuizabili de la Jour de Paye (Franţa).

Constantin Chiriac nu ratează nici un prilej de a aminti că Festivalul său a format un "public deştept, care ştie să nu întrerupă energia unui spectacol". Afirmaţie confirmată de sibienii care s-au călcat în picioare pentru a aplauda vedetele teatrelor bucureştene din *Legenda ultimului împărat* de Valentin Nicolau şi *Baal* de B. Brecht, ori ultima producţie internaţională semnată de Silviu Purcărete, *Cumnata lui Pantagruel*, marcând "Anul mondial Rabelais". De fapt, pentru teatrul românesc, adevăratul câştig al Festivalului îl reprezintă tocmai relaţia privilegiată stabilită cu asemenea regizori importanţi. Teatrul-gazdă a supus *Experimentului Iov* al lui Mihai Măniuţiu, un public select, martor detaşat şi totodată implicat al unui seim ontologic, simulat cu mijloace artistice într-un adevărat spaţiu-laborator. Pentru protagonistul Marian Râlea, itinerariul biblic s-a prelungit însă, în aceeaşi seară, la Biserica Azilului, cu prima etapă a proiectului *Drumuri spre Santiago*, inspirat din Evanghelia lui Ioan, dar şi din mărturiile celor care s-au opus regimurilor totalitare din Europa estică a anilor '50. Spectacolul, realizat de Anca Berlogea şi Dragoş Galgoţiu, în cadrul proiectului UNITER, „Memoria celor care au trecut", cofinanţat de Uniunea Europeană prin programul "Cultura 2000", îşi va continua periplul în locuri europene sacre ori de patrimoniu, ca punct terminus fiind ales Santiago de Compostella.



Marian RÂLEA în *Experimentul lui Iov,* adaptare după Vechiul Testament.

A zecea ediție a adus, deci, în prim-plan, creatorii descoperiți și cultivați cu sârg în anii anteriori: imprevizibilul regizor ucrainean Andriy Zholdak, între timp devenit colaborator al teatrului-gazdă, prezent de data aceasta cu patru(!) producții: *O lună la țară* după Turgheniev, *O zi din viața lui Ivan Denisovici* după Soljenițîn, dar și mai vechile spectacole *Hamlet* și *Othello?!*, și regizorul Bocsárdi László ale cărui superbe creații de la Teatrul "Tamasi Aron" din Sfântu Gheorghe, *Nunta însângerată*, *Profetul Ilja*, iar acum un *Romeo și Julieta* încărcat de melancolie, jalonează istoria ultimelor ediții. Prezență plină de sens uman și teatral, Bocsárdi László a mărturisit, la conferința de presă, că a montat *Romeo și Julieta* pentru „a vedea ce relație mai poate avea cu dragostea" acum, la patruzeci de ani împliniți, vorbind însă despre o dragoste sinonimă cu "infinitul sau Dumnezeu". Credo-ul artei sale ar putea fi rezumat astfel: „Fac teatru, încercând să dovedesc că prin această dimensiune pot să câștige valorile care nu mai au șanse în altă parte, în cotidian".

Tompa Gabor, și el regizor de marcă al spațiului teatral de limbă maghiară, a descins la Sibiu cu trei spectacole extrem de diferite: *Gândacii* de Witkiewicz al Teatrului "Radu Stanca", *Play* după S. Beckett al Teatrului Maghiar din Cluj (văzut de prea puținii spectatori îngăduiți în mica sală a Teatrului Gong) și *Astă-seară se improvizează* de Luigi Pirandello. Acesta din urmă i-a deconcertat însă pe fanii regizorului, nefiind decât o producție de absolvență a studenților săi de la Freiburg, prezentată de Kammerspiele Im E-Werk, teatrul arondat școlii înființate aici cu ani în urmă de actrița Lucia Doroftei. Preocupat de piesele care plasează în centru teatrul ca model al lumii, Tompa Gabor a destăinuit ziariștilor că montează întâia dată un Pirandello. Fascinat de „frageda viață a actorului care trăiește mai multe vieți, dar moare ca un om de rând", a văzut în această piesă un „un labirint de oglinzi și clișee teatrale". În spectacolul său, actori fără chip, purtând cutii de recuzită, o imagine familiară teatrului lui Purcărete, se refugiază în teatru, figurând personajele încă nechemate la viață, starea premergătoare identităților scenice.

Scenă din *Ferma animalelor* după George Orwell.

Devoratorii nopților de festival sibian au mai aplaudat *Ferma animalelor* de George Orwell, spectacolul direct, concret, plin de forță, al actorilor britanici de la Northern Stage Ensemble. Un scenariu coerent, un decor minimalist, o coloană sonoră violentă i-au susținut pe interpreții care, timp de o oră și jumătate, au alergat, s-au tăvălit în noroiul de grajd, s-au scufundat într-o vană cu apă murdară, au cântat cu patos ori au sugerat onomatopeic personajele necuvântătoare ale unei istorii prea bine cunoscute.

Din secțiunea găzduită de spații nonconvenționale, am remarcat-o pe actrița Ioana Crăciunescu prezentând în versiune bilingvă piesa lui Matei Vișniec, *Sufleorul fricii*, ocazie de a afla că la Orléans, și nu la noi, are loc o săptămână de teatru consacrată dramaturgului român. Fosta studentă a lui David Esrig și Radu Penciulescu își asumă cu îndreptățit orgoliu existența actuală de artist independent, afirmând: „mă regăsesc în roluri care îmi pun în pericol statutul de actriță".

Dintre întâmplările de mai mică anvergură trebuie notat, datorită inventivității și prospețimii, proiectul intercultural *Comedia erorilor*, vizând reintegrarea prin artă a persoanelor tinere marginalizate de societate, în cadrul căruia Claire Hind din Marea Britanie a lucrat cu micuții de la Școala pentru deficienți de auz. Așezat sub o temă cam vagă, *mâine.net*, Festivalul a cuprins și o (încă) anemică bursă de spectacole, și experimente la Cetatea Cisnădioarei, și o secțiune rezervată școlilor și academiilor de teatru, salvată de producțiile UNATC: *Spațiu vital* de I. Horovitz și *Isbjorg* de H. Sigurjonsson. O imagine a evenimentului, vie, dezinhibată, provocatoare, cu bune și cu rele, s-a regăsit în revista "Aplauze", editată în colaborare cu Secția Română a A.I.C.T., de către studenții teatrologi ai UNATC și ai Universității "Lucian Blaga" din Sibiu.

Cum momentele de criză trădează chiar un organism sănătos, se poate spune că, după zece ani, Festivalul de Teatru de la Sibiu și-a permis să funcționeze și pe pilot automat, mai mult în virtutea prestigiului acumulat în timp și a intereselor cu bătaie mai lungă, decât a preocupării exclusive pentru succesul acestei ediții aniversare.

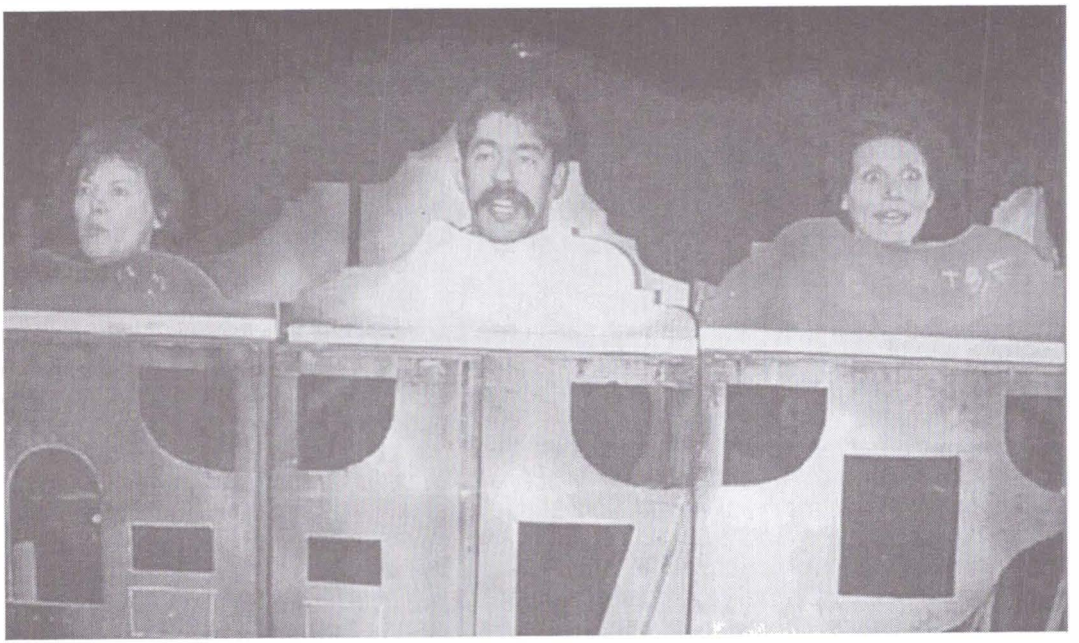
Marina CONSTANTINESCU

PRIZONIERII

Am mers anul acesta la Festivalul de la Sibiu ca să vad, punctual, anumite spectacole puse în scenă de regizori care mă interesează foarte tare. Acest tip de concentrare, să-i spunem, devine la un moment dat un exercițiu obligatoriu pentru un spectator profesionist ca mine. Sigur că este necesar să acoperi cât mai mult din peisajul teatral autohton, sigur că ar fi minunat să ai bani și să nu ratezi premierele importante din lume, festivalurile, efervescența acestei arte pentru ca să poți lărgi aria informației și să rezulte de aici evaluări corecte, raportări față de mișcarea și ritmul mondial al teatrului și nu doar acelea limitate la cercul nostru strâmt. Din păcate, trăind aici nu îmi este întotdeauna la îndemână această modalitate firească de a practica astfel profesiunea. De la un timp, însă, aleg ceea ce doresc să văd. Fac o selecție. Încerc să-i ofer ochiului imagini de o anumită valoare. Nu trăiesc în utopie și nu-mi hrănesc mintea cu speranța perfecțiunii absolute. Nici nu cred că este potrivită pentru teatru. Un spectacol este viu și puternic

şi în măsura în care este perfectibil, în măsura în care este alimentat cu starea emoţională a actorilor. În fine, unul dintre motivele pentru care m-a interesat Sibiul din acest an a fost şi spectacolul *Play* de Beckett pus în scenă de Tompa Gabor la Budapesta.

Într-una dintre după-amiezile caniculare ale unui iunie sufocant, mergînd spre Teatrul de păpuşi, priveam străzile lungi şi înguste ale oraşului. Numai paşii mei răsunau în decorul medieval. Acest drum mi s-a părut o pregătire necesară pentru textul tulburător al lui Beckett. Un fel de prolog, un interval străbătut în singurătate în care ai răgazul să arunci un ochi spre tine, să priveşti în interior, să-ţi auzi respiraţia, să-ţi surprinzi subconştientul cu această investigaţie. Atît de rară. Pînă să mă alarmez de fracturile de comunicare cu mine însămi, am ajuns în faţa teatrului. Lume bună, prieteni, aceia pe care chiar îi interesează, la ora 17.00, pe o căldură teribilă, ce a făcut Tompa Gabor cu acest text. Convieţuirea lui cu Beckett nu este recentă. Acum două stagiuni, dacă nu mă înşel, a montat la Teatrul Maghiar din Cluj *Sfârşit de partidă.* De multe ori am stat de vorbă despre forţa cuvîntului în textele dramatice ale autorului, realitate care te obligă altfel, care te situează altfel faţă de personaje şi de ceea ce se întîmplă cu ele. Să pui un Beckett astăzi nu este cel mai comod lucru. Dar este un exerciţiu fantastic pentru regizor şi pentru actorii cu care lucrează. Rezultatul este vizibil de îndată. În tratarea lui Tompa se observă o purificare a mijloacelor, o căutare de a fi altfel demersul lui, mai direct, esenţializat, descongestionat de inutilităţi, bazat aproape exclusiv pe performanţa actoricească. Iar performanţa stă solid pe scenă. Povestea despre iubire şi trădare, despre sexe şi identitatea cuplului – de orice fel – despre vibraţiile gîndului şi cuvîntului celui îndrăgostit are două paliere de energie şi de emoţie. Pe de o parte este zbuciumul verbal din text, chinul şi valurile de euforie sau de suferinţă, o dinamică evidentă. Pe de altă parte, ceea ce se vede este un imobilism perfect, o imposibilitate de a ieşi din această stare, din situaţie. Beckett, foarte



Szilágyi ENIKÖ, Buza TIMEA, Keresztes SÁNDOR în *Play* de Samuel Beckett.

riguros în multe dintre indicațiile pe care le dă, precizează clar aici felul în care actorii trebuie să fie "prizonieri" ai nemișcării. În asta stă și clou-ul punerii în scenă, în opoziția teribilă amintită mai sus, valorificată de regizor și de extraordinarul scenograf Andrei Both, partener de peste douăzeci de ani în aproape toate spectacolele lui Tompa de aici sau de aiurea. Andrei Both, stabilit în America, la San Diego, "creierul" școlii de scenografie de acolo, construiește pentru acest text un fel de aparat de tortură, un fel de ghilotină stilizată, multiplicată pentru cele trei personaje protagoniste. Pe tot parcursul reprezentației, ei stau prinși în acest dulap imens, simplu și sofisticat în același timp, ca și povestea pe care ne-o spun. Joacă totul numai cu chipul, singurul vizibil – corpul fiind înghițit de construcția lui Both. Se joacă cinematografic, la gros-plan, expresia fiecărui actor și ritmul rostirii, inflexiunile, accentele din frază fiind o extraordinară demonstrație de actorie. Trei capete, un bărbat și două femei, și o infinitate de expresii și de intenții într-un context aparent static și rigid. Poate este cel mai emoționant spectacol făcut de Tompa Gabor în ultimul timp. Din ce am reușit să văd, desigur. Întîlnirea cu Beckett a funcționat ca o încercare, reușită, de împrospătare a discursului, de augmentare a unei piese care vorbește despre putințe și neputințe, lașități, limite. Acestea sînt obstacolele din noi. Iar aici, pe scenă, sînt tratate cu neliniște, cu durere, cu autoironie. De toți creatorii, de toți constructorii spectacolului.

Teatrul Maghiar de Stat Cluj în colaborare cu Teatrul „Thália" din Budapesta –*Play* de Samuel Beckett. Regia: Tompa Gábor. Decor: Both András. Muzica: Demény Attila. Distribuția: F1 - Szilágyi Enikő, F2 - Buza Timea, B - Keresztes Sándor. Premiera: 25 mai 2003.

Andreea DUMITRU

Anatomie și gastronomie

În ultimul său spectacol – născut pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, dar în coproducție cu a sa companie lyoneză, cu Teatrul "Radu Stanca" din Sibiu și cu Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Silviu Purcărete îl invocă de departe pe Rabelais, printr-o... *Cumnată a lui Pantagruel*, acordându-și, în esență, răgazul și pretextul unei reflecții asupra filosofiei și practicii teatrale. Punerea în scenă a acestei "materii anti-dramatice" îl obligă să re-evalueze rosturile artei sale. Strategia regizorului pare simplă: extrage din fluxul epic al lui Rabelais, la fel cum proceda cu cele *O mie și una de nopți*, pentru *Pilafuri și parfum de măgar*, teme de improvizație destinate unei echipe alese pe sprânceană, bine antrenată, care îi împărtășește fabulosul apetit ludic, urmându-l până în pânzele... învolburate ale imaginației sale. Miklós Bács, József Biró, Zsolt Bogdán, Jacques Bourgaux, Agnes Borombovits, Marie Cayrol, Áron Dimény, Virgil Flonda, Gajzágo Zsuzsa, Diana Văcaru-Lazăr, Mihaela Mihai, Levente Molnár, Cătălin Petru, Ofelia Popii, Laurent Shuh, Cristian Stanca se dedică întrupării unor imagini comic-abstracte, metafore ludice ale foamei, ingurgitării, sațietății: "urlă câinele foamei în el", "dansul felioarelor de castravete" etc. Din astfel de secvențe, Purcărete, *starostele* absolut al jocului, urzește o canava aproape geometrică, dozând, pigmentând, redistribuind efectele vizuale și sonore.

Întâlnirea cu opera lui Rabelais părea inevitabilă în cazul acestui regizor, căruia îi este atât de proprie acea *prise en compte* a spațiului și timpului, socotită de Bernard Marie Koltès drept marea calitate a teatrului. În același timp, însă, regi-

zorul nu se îndoieşte de efemeritatea acestei prezenţe, aşa încât vitalitatea pe care o emană e legată de un acut presentiment al morţii. Explozia anunţă extincţia, nostalgia se infiltrează în subsolul celor mai solide construcţii comice ale sale, prin breşa grotescului şi a ironiei.

Lecţia de anatomie, cum s-ar putea numi, cu gândul la Rembrandt, unul dintre primele tablouri memorabile ale spectacolului, se transformă pe negândite într-un festin gastronomic, o celebrare a vitalităţii, din care pulsiunile sexuale nu au cum să lipsească. Dar, la rândul ei, apologia sexualităţii ascunde o apologie a morţii. Este grăitoare secvenţa în care personaje masculine sunt văduvite de însemnele bărbăţiei, figurate prin ouă, pe care le manevrează grijuliu cu linguriţa, apoi le sparg fără milă două actriţe, după cum, în altă secvenţă, actori îmbrăcaţi în pânză de sac, sugerând falusuri imense, defilează prin scenă ca nişte făpturi păgâne, agonizând grotesc. Vintrele şi viscerele umflate de pofte nesăţioase, pline de sevă şi sucuri gastrice, au fost, o clipă mai devreme, obiect de studiu pe masa de necropsie. În cel mai pur spirit renascentist, pântecele e văzut şi ca adăpost al motoarelor vitale, dar şi ca anticameră a morţii.

Spre deosebire de *Pilafuri...*, în *Cumnata lui Pantagruel*, scena este epurată de orice accesoriu expozitiv sau localizabil. Lumina, de un albastru metalic, e complice la crearea unei atmosfere aseptice şi ambigue, de bucătărie ori de sală de intervenţii chirurgicale. Decorul lui Helmut Stürmer constă în dispozitive funcţionale, mobile, dintre care, evident, masa este elementul favorit. Actorii poartă haine de lucru, neutre, costume unisex, peste care îmbracă şorţuri albe (de măcelar sau de medic-legist?), pentru a întări ideea că, de data aceasta, nu au de-a face cu roluri, ci cu funcţii stabilite precis într-un mecanism cu zeci de arcuri şi rotiţe. Ţine, într-adevăr, de performanţă felul în care ei reuşesc să se plieze, să se despartă, manevrând piesele din scenă, apărând şi dispărând de unde nici nu te aştepţi, cu trupurile agile, încordate, cu simţurile la pândă.

Arta culinară, ca şi arta iubirii, se dezvoltă după scenarii misterioase, reţete inefabile, sacrificii ritualice. Canibalismul nu e decât manifestarea radicală a unei esenţe vitale, insaţiabilă ca şi acuplarea. Ideea că nu numai tot ce zboară, ci chiar tot ce mişcă se mănâncă, e dezvoltată hiperbolic, în crescendo: mai întâi, un deget omenesc e vânat cu exasperare, apoi, o găinuşă (senzaţională, Ofelia Popii) e ademenită printr-un dans ritualic, prinsă, preparată la foc mic şi condimentată, un om e înfăşurat în aluat, sacrificat sub forma unei pâini uriaşe, bine rumenită, din care un personaj se înfruptă cu poftă, spre oroarea (ori deliciul) spectatorilor, şi, în final, o vacă supradimensionată e coborâtă de la pod pe o ştangă, ucisă cu suliţe, după care personajele se cuibăresc în jurul ei, cu un gest împăciuitor. Dar ce să mai spunem despre imaginea celor o mie şi una de linguri argintii abătute asupra scenei, ca un simbol hipertrofiat al foamei, al poftei neostoite?! Sau despre sugestia, obţinută exclusiv prin eclerajul din culise, a cuptorului unde va fi introdusă lipia uriaşă, în care, ştim deja, se ascunde un trup omenesc!

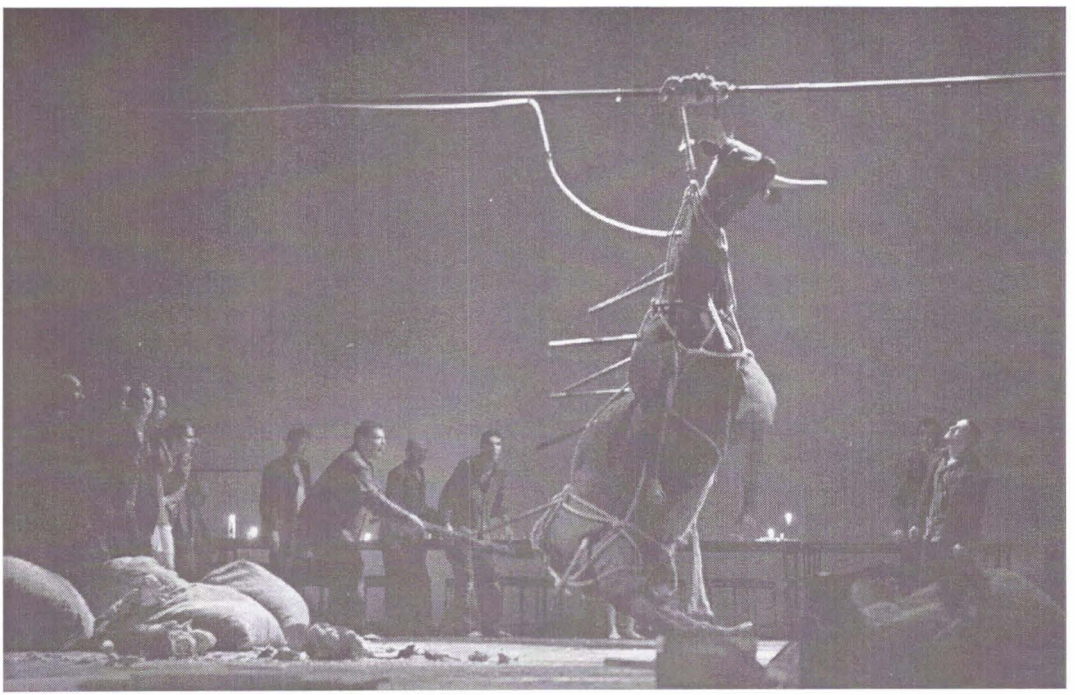
Există ceva teatral în compoziţia plastică a *lecţiei de anatomie*: la Rembrandt, trupul cadaveric era expus privirii, în timp ce, la Purcărete, pântecele, obiect plin de surprize, din care actorii extrag şiruri de intestine, dar şi făpturi vii, pare mai degrabă moşit. Un miez de teatralitate există şi în demonstraţia culinară: aluatul este frământat cu sârg, în ritmul ritualic, obsedant al muzicii, în timp ce scena se umple cu făină şi apă. Sunt, evident, domenii ale lui *cum se face*, în care totul se întâmplă la vedere, ca la teatru. Dar, în *Cumnata lui Pantagruel*, magia ia naştere chiar dacă iluzionistul ţine să ne arate la fiecare pas că nu apelează la nici un truc ori scamatorie: sub o masă lungă, câţiva actori îşi unesc forţa braţelor, astfel încât o pânză banală devine covor rulant pe care sunt purtate două actriţe, găleţi cu

hrană şi vin, spre gura unui cleric enorm, însetat şi hămesit, în vreme ce un alt actor îi umflă cu pompa pântecele enorm. Purcărete nu se fereşte nici de gaguri, dar le regizează cu subtilitate. Comicul său e cu atât mai robust cu cât e fondat pe cultul detaliilor infinitezimale, ca o mângâiere plină de delicateţe care precede, de fapt, o lovitură de pumnal: într-unul dintre exerciţii, un actor ce încearcă să spargă un balon cu satârul de bucătărie, dă peste un alt balon, mai mic, o adevărată matrioşcă...

La început nudă, scena se încarcă de aromele ingredientelor, de suculenţa şi carnea materiilor prime, fruste, aşa cum sunt şi texturile costumelor (pânză de sac, inuri). Muzica lui Vasile Şirli, atunci când nu se naşte pe viu, coral ori solistic, are inflexiuni metalice, ca o simfonie a ustensilelor casnice. Sunetul mobilizează echipa şi dă semnalul jocului, domesticeşte naturile primitive. Totul se animă, rezonează şi cântă pe scenă, se face muzică din buza paharelor de sticlă, purtate cu atenţie infinită pe stinghii de lemn.

Silviu Purcărete, căruia i se reproşa cândva că viziunile sale „înghit" actorii, reducându-i la simpli pioni într-un scenariu impecabil croit, întoarce, prin ultimele lui spectacole, un obraz de nerecunoscut detractorilor săi. "Trufiei" de odinioară i-a luat locul pasiunea artistului care, fără a-şi pune frâu imaginaţiei, se dedică lucrului cu actorii ca unei alchimii din care până şi materiile cele mai rebele ies, vrând-nevrând, preschimbate în teatru.

Compagnie „Silviu Purcărete" de Lyon (Franţa), Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu, Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu – Cumnata lui Pantagruel **după François Rabelais. Regia: Silviu Purcărete. Decorurile şi costumele: Helmut Stürmer. Muzica: Vasile Şirli. Distribuţia: Miklós Bács, József Biró, Zsolt Bogdán, Jacques Bourgaux, Agnes Borombovits, Marie Cayrol, Áron Dimény, Virgil Flonda, Gajzágo Zsuzsa, Diana Văcaru-Lazăr, Mihaela Mihai, Levente Molnár, Cătălin Petru, Ofelia Popii, Laurent Shuh, Cristian Stanca.**



Marinela ȚEPUȘ

Nunta și doliul

Uneori, în clipele lui faste, teatrul poate fi la fel de miraculos ca viața. El te poate înveseli sau îndurera, te poate înălța sau te poate arunca în derizoriu. *Romeo și Julieta* de William Shakespeare, în regia lui Bocsárdi László (Teatrul "Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe) îți produce toate aceste stări, lăsându-te să meditezi îndelung asupra condiției umane. Constituit cu migala și știința bijutierului, spectacolul este un joc al vieții și al morții, în care "marea trecere" poate deveni izbăvitoare, fiind mai mult un pas către altă dimensiune decât o aruncare în abis.

Încă de la început, există semnele morții. Mici detalii, elemente discrete: negrul, frunzele uscate, patul nupțial ascuns sub frunze, cuvertura ruginie pe o parte și neagră în interior, mult alb și negru – simboluri ale nunții și doliului.

Societatea, de un grotesc fără margini (scena balului, sofisticat realizată coregrafic, este pe deplin edificatoare), maculează existența, ucide candoarea.

Personajele – putând aparține oricărui timp, oricărui spațiu – , sunt descrise până în cele mai mici amănunte. Actorii le interpretează cu un profesionalism greu egalabil. *Romeo* (Nagy Alfréd) și *Julieta* (Péter Hilda) sunt puberi, nici mai frumoși, nici mai urâți decât alții, însă prea sensibili pentru această lume. *Mama Julietei* (Szabó Enikö) – întruchiparea femeii de alcov –, nu poartă niciodată rochie, ci doar cămașă de noapte și halat. Despletită și ușor abulică, este gata să se dăruiască oricărui bărbat. Seamănă mult cu soția modernă a omului de afaceri – fără preocupări, neglijată, care își ascunde nefericirea în aventuri scurte lipsite urmări. *Tatăl Julietei* (Szabó Tibor) este bogatul pervers și vulgar, ce-și înghesuie secretarele (în fapt, *Doica*) prin fiece ungher – un soi de descărcare rapidă și "eficientă", probabil de ajutor pentru "bunul mers al afacerilor". Are și "veleități" artistice: pictează îngerași și femei grase pe pânze uriașe. *Doica* (D. Albu Annamária) este una bună la toate, muncitoare, supusă (rochia ei este despicată la spate până sus, astfel încât stăpânul să nu mai aibă grija despuierii). Femeie zdravănă de la țară, a venit, probabil, "la oraș" pentru un trai mai bun. Chipul său e impasibil, dezabuzat; reacționează numai la întâlnirile cu *Julieta*, când, dintr-o dată, se destinde, se luminează. *Mercutio* (Pálffy Tibor) este fantele superficial și infatuat, ce nu ezită să aibă relații erotice până și cu mama *Julietei,* și care – culmea ironiei! – cere divinității "dreptul" la o ultimă țigară (narcotic?) înainte de a-și da duhul, fiind cu gâtul străpuns de sabie. *Paris* (Diószegi Attila) – infantil, chiar labil psihic, vede în căsătoria cu *Julieta* mai mult posibilitatea organizării unei sindrofii care să-l scoată din rutină, să-l introducă în lumea bună, să-l facă, pentru câteva clipe, VIP. Scena ridicolă din cavou, în care se fotografiază alături de *Julieta* în ipostaza unui fotomodel "celebru", este edificatoare. Acestea sunt personajele cele mai puternice. Un pic diabolice, mai mult blazate, fără scrupule și fără viitor. Nu știu dacă *Romeo* și *Julieta* – singurii candizi -, mor sau doar își iau rămas bun de la o lume pe care n-o înțeleg și care-i respinge. Este o undă de ambiguitate și tragism în "plecarea" lor. Relațiile dintre personaje au finețea pânzei de păianjen. Dar, pe lângă eroii shakespearieni, mai există și "niște clovni-cântăreți" care, în afara "asigurării" muzicii live, se interferează adesea cu acțiunea scenică. Părintele *Lorenzo* (Mátray László) devine el însuși, în final, biet personaj de circ. Ca și cum, în definitiv, toate firele acestei povești sunt

trase de clovni – acei eroi minunați ai copilăriei, iubiți de toți, nerespectați de nimeni, cu lacrima întoarsă înăuntrul ființei, niciodată văzută, presimțită numai sub zâmbet.

Dacă, la începutul spectacolului, personajele masculine se aliniază la rampă într-un dans grotesc al morții – se duelează fără spadă, răsuflă greu, albul impecabil al cămășilor se umple cu pete de sânge – , la final, "eroii" acestei societăți corupte și vulgare coboară în sală, în atitudini ilare, lumea scenei fiind asimilată publicului și cu toții privind spre cuplul de îndrăgostiți care-și iau rămas bun cu o tristețe și o dezamăgire nemăsurate. Între aceste "coperte", exact la jumătate, spectacolul e frânt de un alt moment memorabil – balul – , o coregrafie uluitoare, descriind în linii groase universul prea strâmt și meschin în care au fost constrânși, până la un punct, să trăiască *Julieta* și *Romeo*.

Teatrul „Tamási Áron" Sfântu Gheorghe – *Romeo și Julieta* de William Shakespeare. Regia: Bocsárdi László. Scenografia: Bartha József. Costume: Dobre–Kóthay Judit. Coregrafia: Liviu Matei. Muzica: Könczei Árpád. Distribuția: Nagy Alfréd, Péter Hilda, Pálffy Tibor, Szabó Tibor, Szabó Enikö, Mátray László, Debreczi Kálmán, Márton Lóránt, Nemes Levente, Fazakas Misi, Zeno Apostolache, Kerezsi Csongor, Ailene Florin, Sămean Adrian, Nagy József, Diószegi Attila, Váta Loránd, Albu Annamária, Nagy Kopeczky Kálmán, Szilágyi Ottó, Benö Kinga, Ferenczi Gyöngyi, Márton Lóránt, Szilágyi Zsolt.

Fotogramele disperării noastre

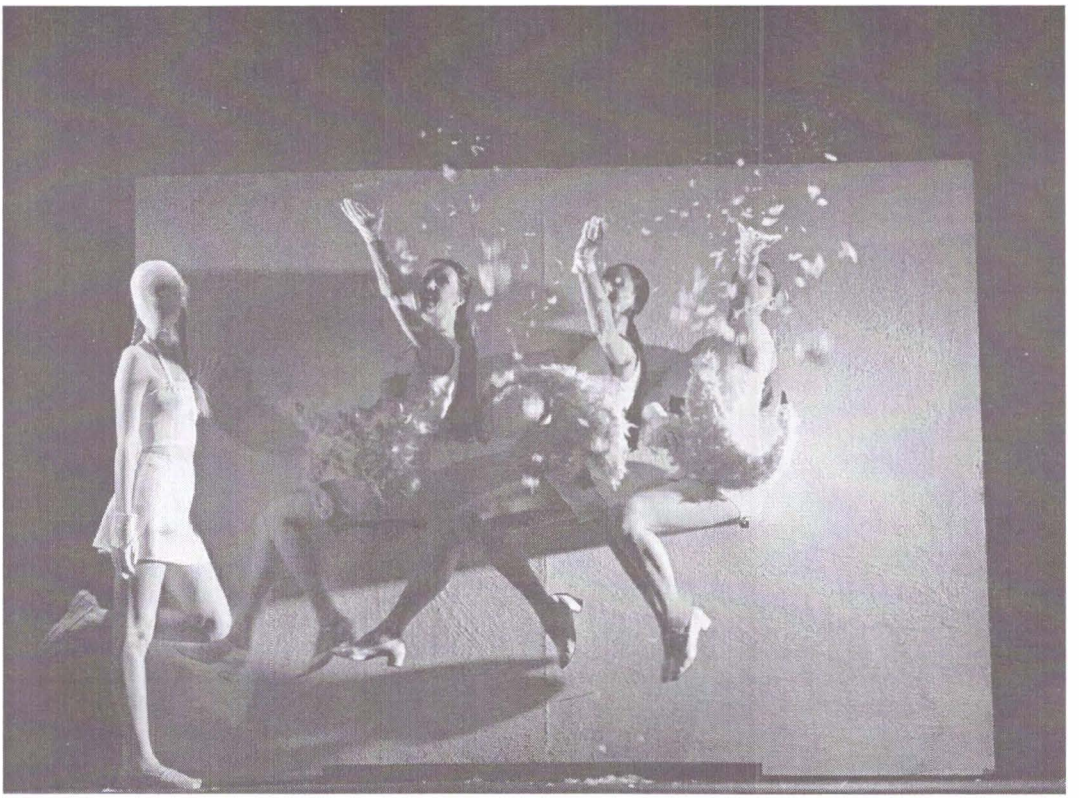
Deși creațiile lui Andriy Zholdak seamănă mult unele cu altele – cel puțin acelea văzute pe parcursul câtorva ediții ale Festivalului de la Sibiu – , fiecare în parte naște în noi sentimente bizare, contradictorii. Îl acceptăm și îl negăm pe artist; suntem seduși și suntem frustrați de spectacolele sale (seduși de frumusețea și claritatea fotogramelor ce iau locul scenelor clasice; frustrați, pentru că "distruge" cu dezinvoltură piese de referință). Producțiile lui Zholdak sunt marcate de puternica personalitate a regizorului. Oricât de previzibile, au întotdeauna și ceva surprinzător; un amestec teribil de inefabil și derizoriu, de poezie și grotesc. Imagini terifiante și imagini sublime se înlănțuie în povești scurte cu enorm de multe semnificații. Lucru iritant, în definitiv, pentru că, petrecându-se totul în viteză, nu apuci să distilezi, să reții decât o mică parte din propunerile sale.

O lună la țară – (zice-se) după Turgheniev – este numai o alăturare de flash-uri ce se derulează fulgerător. Abia de putem reține un superb picior de femeie, o căciulă (aristocratică) de blană, strălucirea de oțel a unei lame de cuțit înfipte în pământ, aripa unei păsări, împăiată parcă direct în zbor, pocnetul unui revolver, lătratul unor câini, un căluț de lemn, râs de copil, apoi de femeie, dar acesta din urmă sfârșește cel mai adesea în țipăt, o fereastră și un abia deslușit chip tânăr, frânturi de replici pe care le acoperă vuietul mării. "*Te iubesc, te iubesc, te iubesc!*" – strigă ea în zadar, stând în genunchi în fața iubitului, când glasul îi este acoperit de valuri și nu ajunge nicăieri. Alt "*te iubesc, te iubesc, te iubesc...*", acoperit de sunetul strident și continuu al unui telefon. O masă împodobită, ploaie de vară, praznic, apoi, pe aceeași masă, sub picurii grei – două trupuri înlănțuite a disperare, bătrâni jucându-se grotesc cu căluțul de lemn, copii purtându-se ca niște bătrâni, bătrâni ițindu-se de colo până colo refuzându-și parcă viața, bătrâni cu atitudini ce provoacă ilaritate sau milă, bătrâni cu pielea fleșcăită indecent...

Finalul – un ospăț-parastas în jurul unei mese-sicriu – preludiu sinistru al destinului fiecăruia dintre noi.

Niciodată Zholdak nu se rezumă la o singură poveste. Este, probabil, atât de avid și atât de saturat de viață, încât dorește a-i dizolva întregul mister dintr-o singură încercare. Reprezentațiile sale sunt parcă făcute pentru a fi sau ingurgitate cu un apetit pantagruelic, sau respinse aproape cu silă. Regizorul nu pare să se supere dacă alegi a doua variantă și, adesea, ne dă cu tifla, ca atunci când, în timpul spectacolului cu **O lună la țară**, un "civil" așezat lângă o măsuță, la arlechin, ne anunță la microfon: "Stingeți lumina pe scenă. Aprindeți lumina în sală. Pauză!". Poți rămâne perplex. Apoi, n-ai decât să hotărăști dacă rămâi sau părăsești definitiv sala. Dar ceva tot te reține. Și nicidecum speranța că în partea a doua sau a treia o să se întâmple altceva, ci pentru că te obsedează tocmai jocul acesta chinuitor de repetitiv al imaginilor care, până la urmă, nasc o poveste, două, o sută... În definitiv, tot una singură, a vieții fiecăruia, mai mult sau mai puțin împodobită, mai mult sau mai puțin utilă. Este, de fapt, un spectacol despre comunicare, despre alienare, despre disperare și moarte.

Teatrul Academic „T. Șevcenko" (Ucraina) – O lună la țară **după Turgheniev. Scenariul și regia: Andriy Zholdak. Scenografia: Tatiana Dimova și Olena Lisnicia. Muzica: Andriy Zholdak, Ghenadie Florov, Tatiana Dimova. Konstantin Mișukov. Coregrafia: Andriy Zholdak. Cu: Iuri Golovin, Victoria Spesivțeva, Oksana Sofia, Konstantin Birdin, Vera Klimkovețka, Ganna Plokotniuk, Tamara Zubova, Olena Timofienko, Vasili Gabjuk, Oleksi Kolomițev, Eduard Bezrodnii, Mikola Mok, Evgheni Pllaksin, Maksim Botim ș.a.**



Un război de jucărie

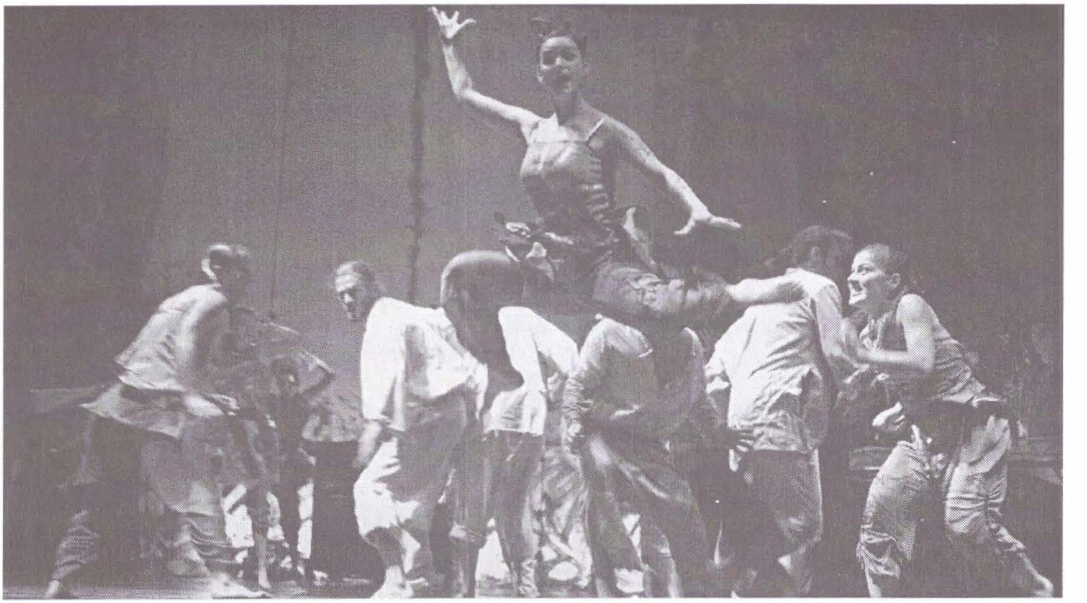
Gândacii nu este un spectacol și nici nu trebuie privit astfel, pentru că s-ar putea să-i găsim o sumedenie de cusururi. (De altfel, scenariul, scris de Witkiewicz la vârsta de 8 ani, cuprinde o pagină și jumătate de text) E un fabulos exercițiu de sunet și mișcare, alcătuit măiestru întru susținerea ideii că teatrul este o artă sincretică, în care nu întotdeauna replica și dimensiunea rolurilor sunt cele mai importante (cum, adesea, actorii mediocri ne îndeamnă să credem), ci energia degajată, armonia și ceea ce se comunică publicului, adică o stare de bine. "Povestea" este susținută în mare parte cu ajutorul feluritelor instrumente muzicale (muzica: Iosif Herțea). Mișcarea – de asemenea, foarte sofisticată (semnată: Árpád Könczei) – , împlinește rostul muzicii. În acest context, cuvântul poate fi redus (până) la tăcere. Se creează o lume mirifică a copilăriei, în care orice întâmplare – mai bine zis, oricare vis al nopții – , pare a deveni viață, viața văzută de la înălțimea celor de 60–70 de centimetri.

Fantasticul și realitatea sunt strâns înlănțuite într-un joc mirific al formelor. O invazie de gândaci (în fapt, simpatice domnișoare, nostim costumate) într-o împărăție cu eroi și cu un rege trăsniți? Nimic mai "normal": prilej de tumbe, declarații de război, lupte, replici onomatopeice, interjecții și fel de fel de sunete scoase cu ajutorul ciudatelor instrumente (tobe imense, ciomege "cântătoare", o tablă de "produs" tunete, ocarine...) ale lui Iosif Herțea – compozitorul care nu creează muzică de scenă, ci muzică-personaj. Un mare război de jucărie, care distrează pe toată lumea și nu înspăimântă pe nimeni.

Greul îl duc actorii, care trebuie să se miște cu dexteritatea dansatorilor profesioniști; în plus, să mânuiască ciudatele obiecte de făcut muzică, sunetul constituind cam 75% din miracolul reprezentației.

O fină ironie (marca: Tompa Gábor), chiar cu mici (parodice) aduceri-aminte din producțiile lui Purcărete, "aburește" întregul spectacol, năucitor de simplu, teribil de sofisticat.

Teatrul "Radu Stanca" din Sibiu – Gândacii, **adaptare scenică de Tompa Gabor și Iosif Herțea, după Ignacy Witkiewicz. Regia: Tompa Gábor. Muzica: Iosif Herțea. Coregrafia: Árpád Könczei. Scenografia: Carmencita Brojboiu. Cu: Bogdán Zsolt, Gelu Potzolli, Ovidiu Moț, Pali Vecsei, Florin Coșuleț, Dana Taloș, Gabriela Neagu, Haricleea Bădescu, Codruța Vasiu, Veronica Popescu, Denise Ababei, Laura Șișu, Mihai Coman, Viorel rață, Eduard Pătrașcu, Andrei Tudor Călin.**



Ion CAZABAN

Spectacole de festival

Cum trebuie să fie un spectacol selecționat pentru un festival? Firește, trebuie să corespundă unor criterii stabilite în prealabil de organizatori și aplicate, se cuvine, cât mai riguros. O "căutătură critică" asupra "festivalurilor de teatru la români" – întreprinsă recent la Sfântu Gheorghe – a (re)pus în lumină multe probleme cu care se confruntă cei care pregătesc astfel de manifestări, exigențele fiind multiple, printre altele. strategie, competență, informare, sprijin, și, desigur, tenacitate spre a fi reușite. Și un răspuns clar la o întrebare esențială: de ce și pentru cine se organizează un festival?

Nu vrem să facem vreo discriminare, de nici un fel, între festivalurile existente, indiferent de ceea ce-și propun, de tematica și amploarea fiecăruia. Nu credem, a priori, că festivalul de dramaturgie originală ar fi mai important decât cel de teatru clasic, cel al regiei tinere, decât cel al comediei ș.a.m.d. Astfel de ierarhii provin din câteva principii rigide, nu-și au rostul și folosul, oricum am privi existența festivalurilor în viața noastră culturală.

* * *

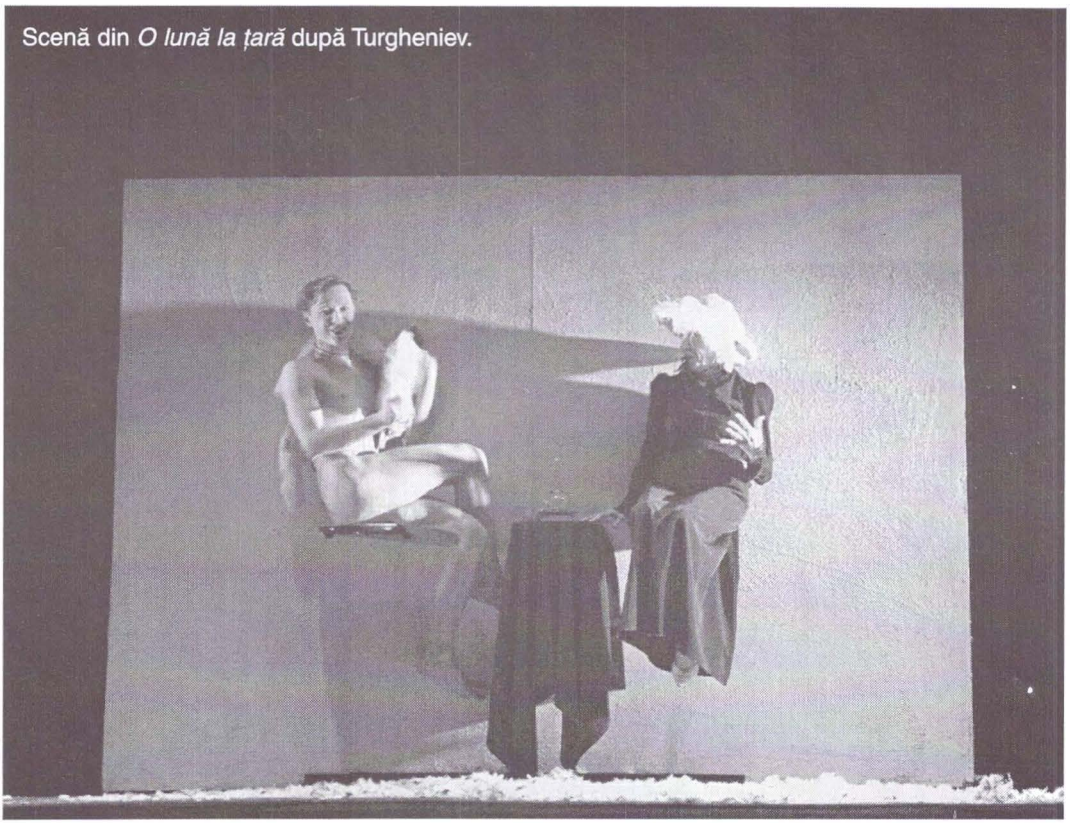
La Sibiu, unde din cauze obiective, n-am stat decât trei zile, totuși, am putut lua pulsul Festivalului în plină desfășurare „Aici e tot – tot ce vrei" – îmi spunea un cronicar prieten. Nimic nu părea să fi fost omis din cea de-a zecea ediție: aceeași preocupare pentru înfăptuirea proiectelor lansate, ateliere internaționale, seminarii, lecturi de piese, bursă teatrală, reprezentații în spații publice, o secțiune consacrată „marilor spectacole", și, inerent, discutarea lor de către criticii sosiți. N-au fost uitate nici evenimente ca Anul Mondial al Apei, Anul Rabelais, sau Orwell. Explicabil, nu tot ce s-a prevăzut într-un program atât de cuprinzător a ajuns în fața publicului, unele trupe anunțate anulându-și participarea. Ceea ce n-a produs modificări decisive în concepția Festivalului, iar nouă ne-a dat prilejul, ca în timpul scurt cât am fost la Sibiu, să vedem patru spectacole de excepție.

În *Cumnata lui Pantagruel*, montare anume consacrată memoriei lui Rabelais, Silviu Purcărete obține o deplină colaborare a interpreților proveniți din teatrul sibian, din cel maghiar de la Cluj-Napoca și din compania sa franceză. Oricât de grăbiți, totșui, de la intrare, spectatorii se opreau în foaier, câteva lăzi cu exponate ciudate trezindu-le curiozitatea pentru ce va urma pe scenă: o carte (emblematică), dar și o femeie înghesuită printre pagini mototolite, un tânăr culcat lângă un bazin cu pești... O sugestivă alăturare: cultura cărții, dar și cealaltă, provocatoare, vie, stridentă, din petrecerile deseori crude, cu „numere" și „fenomene" de bâlci, adunând mulțimea să se distreze pe seama performanțelor fizice nemaipomenite. Într-un spectacol desfășurându-se fascinant, Trupul, cu îndemânarea sa miraculoasă sau cu deficiențele și suferințele sale, devine sursă de divertisment popular. Trupul, ca realitate atroce – dacă n-ar fi iluzie amăgitoare. Direct proporționale, pofta de petrecere sporește cu pofta de mâncare! Iar Purcărete nu uită nici unul dintre sensurile omonimului „petrecere".

Altfel fascinant, de o emoție copleșitoare, a fost *Experimentul Iov*, conceput de Mihai Măniuțiu, văzut, în fine, după ce fusese prompt apreciat la premieră. Câteva dintre elementele sale – o mască de scafandru, un cadru de bicicletă, câteva acordeoane – ne par cunoscute, apropiindu-ne de sărmanul Iov pe care-l urmărim prin fanta rezervată în pereții ce închid spațiul de joc, un interior cumva

cilindric. Am văzut acele personaje descrise cu nesaț de cronicari – *Îngerul* scafandru și *Diavolul* pedalând impasibil pe bicicletă. L-am văzut, prins între Înger și Diavol, pe *Iov*, Marian Râlea, de neuitat în tot ce face. După cum și el ne-a văzut, o clipă, pe fiecare din noi, prin fereastra ce ne așeza ochi în ochi. Pe o temă din „Vechiul Testament", experiența suprarealistă a lui Măniuțiu continuă să fie fertilă, dând, dincolo de cuvintele și atitudinile personajelor, o punere în meditație, care este una a vremurilor noastre. Nu știu cum, dar dansul lui Iov ni l-a evocat pe cel al lui Zorba, de altădată! *Experimentul Iov* este și un experiment cu conștiința spectatorului. În spectacol, tubul scafandrului sau baloanele colorate, chiar și burduful acordeoanelor pot fi o referință concretă la aerul ce învăluie – real, scenografic, simbolic – cele întâmplate lui *Iov*. Prin mica fereastră, nu doar vedeam, ci totodată simțeam aerul dinăuntru: mirosul deșeurilor textile roșcate, întinse pe jos – senzația olfactivă a ficțiunii teatrale. Un aer ce completa atmosfera spectacolului, necesar pentru a fi.

Andriy Zholdak, nelipsit din ultimele ediții ale festivalului, a venit cu trei spectacole, dintre care, *Hamlet* mi-a scăpat. *O lună la țară*, în patru acte, a durat



Scenă din *O lună la țară* după Turgheniev.

cam tot atâtea ore. Din Turgheniev, din literatura și epoca sa, s-au păstrat vizibile o tipologie, un mediu uman, într-o succesiune de imagini scurte, ca un film în alb–negru ce s-ar întrerupe și s-ar relua după un număr de fotograme. Efectul e analitic, dar primează ironia și umorul fantezist în gaguri vizuale și sonore, vecine cu supra și hiper-realismul. Decupând deseori detalii de gest, de comportament,

de costum, procedeul le relevă insolitul, culminând în câteva momente care dezvoltă mişcarea cotidiană în acţiuni marcate de absurd şi violenţă.

Pentru a vedea celălat spectacol al lui Zholdak, pornind de la celebra nuvelă de debut a lui Soljeniţîn, *O zi din viaţa lui Ivan Denisovici*, intrăm în clădirea de beton, încă neterminată, a viitorului teatru sibian. Lanterne aprinse în întuneric, câini poliţişti, paznici, deţinuţi ce ne aţin cu priviri disperate, pe la colţuri – pătrundem în climatul brutal, tensionat al gulagului stalinist. Un grilaj metalic ne desparte de tragedia bărbaţilor şi femeilor aflaţi la discreţia torţionarilor. Prima parte cuprinde tot ce a însemnat violenţă fizică şi tortură psihică, batjocorirea fiinţei umane. Stresul teribil se transmite din acţiuni accelerate, fără alt rost decât prăbuşirea nervoasă. La urletele torţionarilor îmbrăcaţi în negru, răspund urletele deţinuţilor în alb. Doar corul femeilor intervine, uneori, ca un vaiet al sufletelor chinuite. În actul secund, asistăm la o petrecere de o veselie stupidă, primitivă, obscenă, agresivă, după modelul impus de torţionari. Actorii caracterizează cu o înţelegere admirabilă, dar şi cu o memorie neştearsă, mulţimea figurilor, dramatismul sfâşietor sau sensul simbolic al momentelor înfăţişate.

* * *

La Sfântu Gheorghe, în săptămâna următoare, la Festivalul „Atelier", remarcăm şi, de astă dată, voinţa declarată de a-şi menţine „specificitatea". Mai puţin, însă, exigenţa cât priveşte acceptarea spectacolelor în program, apărând câteva surprize neplăcute ce puteau fi evitate politicos. Şi tot mai puţin, unele bune obiceiuri, acum absente, cum au fost discuţiile specializate, interesante şi animate, chiar şi la miezul nopţii. În schimb, am asistat la două spectacole–lectură cu piese ce merită să fie urcate pe scenă: *Noaptea arabă* de R. Schimmelpfening (regia Cristian Juncu) şi *Nevrozele sexuale ale părinţilor noştri* de L. Börfuss (regia Victor Scoradeţ).

Fidel de câteva ediţii acestui festival, japonezul Hikaru Otsubo a venit cu un nou spectacol buto, *Visul marelui arbore*, pe care n-am avut şansa să-l văd. Alt spectacol pierdut – prezentat de teatrul norvegian „Nor" în parcul de la Arcuş – *Liturghie pentru vreme rea*, l-am recuperat ulterior la Bucureşti, în spaţiul de la Curtea Veche, confirmându-mi opiniile entuziaste auzite. O evocare, plină de atmosferă, a unui etos străvechi, dar mai ales o performanţă interpretativă totală (mişcare dansantă şi acrobatică, muzică vocală şi instrumentală), care, totuşi, n-a primit un premiu!

Dintre spectacolele de teatru–dans, formulă scenică nelipsită din festival, *Torre de Venere*, realizat de András Lórant, după o nuvelă de Thomas Mann, ne-a convins o dată mai mult de talentul, inteligenţa interpretativă şi calitatea profesională a dansatorilor din Odorheiu secuiesc. Pentru ei, expresia mimică este la fel de importantă, ca şi dinamica lor expresivă. Valorizarea subtilă, distinctă, ironică, pătrunzătoare a comportamentelor aparţine unei pantomime evoluate, dobândind un sens clar psihologic şi precizia execuţiei coregrafice a mişcării în spaţiu.

În spectacolul lui Cosmin Manolescu, *Paradis serial*, căruia i s-a acordat principalul premiu, am remarcat nu numai nonconformismul intenţiilor de ironie social–politică, dar şi modul spiritual de a capta publicul, pariul câştigat de dansatorii care-i prind atenţia şi nu-l mai scapă cu mişcări elementare, de alfabet coregrafic şi gaguri de extremă simplitate. Ceea ce dă o rară prospeţime evoluţiilor scenice. Desigur, toate fiind susţinute de zâmbetul lui Cosmin Manolescu, făcute cu farmec, fără de care...

În privința spectacolelor de poezie, ne-am întâlnit cu Teatrul „Poème" din Bruxelles în două reprezentații – *Tristan Tzara* și *Jean Tardieu* – sesizând umorul, absurdul existențial din cuvinte, dar și reacția sensibilă, timbrul deosebit, propria perspectivă asupra unei societăți care își merită caricatura. Poemele în proză de Baudelaire, alese de David Stanley și spuse între triciclul său bine dotat și zidul conacului de la Arcuș, mi-au amintit de diferența făcută de George Banu (în conferința de la Sibiu) între actorul de spectacol dramatic și cel de recital, fiecare cu motivația și obligațiile sale. Un Baudelaire simțit și rostit foarte comunicativ, în maniera actorului peregrin, așteptând să-i cadă bănuții în șapcă... Mai pretențios reprezentate, cu câteva simboluri scenografice (clepsidra, merele, oglinda, ceasul moale), poemele lui Nichita Stănescu, interpretate de Camelia Paraschiv, Elena Popa și Sergiu Aliuș (care seamănă uimitor cu Artaud), ne-au relevat o durere profundă, stăpânită și transfigurată meditativ, într-o înscenare parcă prea concentrată.

Dacă, la Sfântu Gheorghe, ar fi existat o secțiune a evenimentelor scenice (ca la Sibiu), în ea s-ar fi înscris, neîndoielnic, montările teatrului local: *Romeo și Julieta, Trei surori.*

Tragedia shakespeariană, regizată de L. Bocsardi, se defășoară pe spațiul larg al scenei, în care sunt vizibile câteva elemente semnificative: ciclorama cu temă renascentistă, cortina neagră mediană, covorul de frunze moarte, intens colorate, iar la rampă, pianul și pianistul său cu nas roșu de clovn. Povestea de dragoste este expusă aproape brechtian, spectacolul modifică uneori textul și, în general, privește conflictul și personajele piesei cu ochii prezentului, așezându-le într-o lumină lucidă (care va uni efectiv scena și sala). Desenul coregrafiat al mișcării scenice exprimă atât furia îndrăzneață, cât și spaima sau regretul tardiv al acelor tineri bătăioși care descoperă ușurința de a muri. O Julietă tunsă scurt, exaltată, îndrăgostită fără rețineri, pregătește așternutul alb pentru noaptea sa cu Romeo. Un culcuș pe frumosul covor de frunze galbene și roșii. În concepția spectacolului, dragostea tinerei perechi trebuie să releve și condițiile în care apare și sfârșește în moarte. Celelalte personaje, cu mentalitatea lor, nu rămân personaje de fundal. La o privire lucidă, fiecare generație trăiește în eroarea sa – și bătrânii, și tinerii își au greșelile decisive.

Regia lui Radu Afrim aduce în *Trei surori* o efervescență comică extraordinară, care nu escamotează, totuși, sensul situației cehoviene. De fapt, parodia scenică se agață, mai curând, de clișeele unor exegeze, de procedeele și obsesiile unei „metode" de a lucra rolurile. Și, într-o măsură, de orizontul actual „de așteptare" al publicului. Dacă „metoda" cere actorului să-și închipuie biografia rolului, de ce o imaginație fertilă n-ar ajunge la amorul doicii cu doctorul familiei? De ce n-ar intra în scenă nevasta isterică a lui Verșinin? Cunoscutele replici-cheie sunt și ele reluate ironic, spuse într-un fel care, probabil, nu l-ar fi deranjat pe Cehov. Afrim este deosebit de inspirat în compunerea, strânsă sau răspândită, a scenelor de grup, dezvoltate într-un joc de un ridicol fără sfârșit, care vizează atât detalii de comportament ale personajului, cât și de comportament actoricesc. Exemplificarea ar umple pagini. Tot ce se petrece cu Verșinin, Cebutâkin, Anfisa în și pe lângă patul lui Andrei și al Natașei, devine o scenă de Cehov povestită de Daniil Harms! Dar, în ultimele imagini ale spectacolului, o tonalitate gravă iese la suprafață...

Cu montarea lui Radu Afrim – parodie enormă, inepuizabilă ca inventivitate filară, excelent interpretată – s-a încheiat memorabil ediția din acest an a festivalului de la Sfântu Gheorghe.

FestCO

Să punem în pagină comedia românească

În cadrul primei ediții a Festivalului Comediei Românești, sâmbătă, 24 mai, a avut loc dezbaterea cu tema "Comedia românească în impas?!". Colocviul a fost moderat de criticul de teatru Florica Ichim, **iar la discuție au participat selecționerii Festivalului, critici de teatru, regizori și dramaturgi.**

Florica Ichim: Am asisitat la un Festival de Comedie. Încep prin a o provoca pe Alice Georgescu, membră a echipei de selecționeri, să ne spună dacă au avut de unde alege și care a fost nivelul general al montărilor.

Alice Georgescu: În astfel de situații există o parte plăcută și una mai puțin plăcută. Plăcut este că ai ocazia să vezi un spectacol și că, invitându-l, îi vei face și pe alții să se bucure de el. E și dificil, pentru că, dincolo de discuțiile care se nasc și de reproșurile care ți se adresează, fățiș sau pe căi ocolite, mai este și sentimentul neplăcut de a vedea într-un festival, scurt ca durată, un număr incredibil de mare de spectacole proaste. Fiind de meserie cronicar, sunt invitat de diverse teatre din țară și constat că aceea ce arată ele criticilor diferă foarte mult de producția lor curentă. Suntem chemați să vedem spectacole "răsărite", acelea care poartă semnătura unor regizori interesanți sau care cel puțin au cerut foarte mulți bani, semnătura unui dramaturg care este un nume sau care se agită foarte mult să și-l creeze. Ce se întâmplă în afara acestor vizite ale criticilor nu e un lucru vesel. În asemenea ocazii festivaliere, teatrele "scot din sertare" nu numai acele spectacole la care i-au invitat pe cronicari, ci și ceea ce, socotesc ei, "va merge". Astfel, se înscriu spectacole de la teatre de care, altminteri, cu greu îți mai amintești că există. Faptul că 2002 a fost Anul Caragiale a făcut ca majoritatea spectacolelor propuse să fie din dramaturgia acestuia. În rest, se mai strecura o comedie interbelică și foarte rar câte una contemporană. Am dorit să facem loc acestora, pentru că montările din Caragiale tindeau să copleșească programul. Necazul a constat în calitatea lor chiar și atunci când exista un text interesant ca premisă. Pentru că selecția a fost făcută prin vizionarea de casete, le-aș adresa regizorilor un îndemn: să înregistreze o repetiție generală și să o urmărească cu atenție. Cronometrul redă nemilos trecerea secundelor, iar spectacolul se tot pregătește să înceapă.

George Mihăiță: aș dori ca anul viitor să existe regizori importanți care să monteze piese românești, pentru că eu sunt în juriul concursului de dramaturgie de la "Theatrum Mundi" și am citit zeci de piese. Am găsit deja câteva ce pot fi de mare succes. Dramaturgia autohtonă trebuie sprijinită, trebuie pusă în pagină, trebuie valorificată, ajutată de regizori, scenografi și actori foarte buni. Pentru mine, ca director, atâta timp cât există bani de la Primărie, este o obligație să montez o piesă românească, dar și o bucurie. Stau dovadă *Escu...*, *Țara lui Abuliu* și vor urma și altele. Ion Cocora a propus, dacă va fi și Alexandru Darie de acord, ca textul care va câștiga concursul să fie montat la Teatrul de Comedie.

Doina Papp: Poate ar fi interesant să ne spuneți dacă ați obținut și beneficii financiare în acest Festival și dacă s-a înregistrat o afluență de public?

G.M.: Nu am urmărit asta. Scopul festivalului nostru a fost tocmai de a pune în pagină comedia românească. Banii necesari, cei un miliard și jumătate, au fost obținuți în cea mai mare parte de la Ministerul Culturii și Cultelor.

Nicolae Mandea: Dumneavoastră vorbiți de un miliard și jumătate pentru acest festival. Studioul Casandra a funcționat cu un miliard timp de un an. Cu cincisprezece premiere. S-a acordat un miliard și jumătate pentru un festival care este o acțiune culturală. Cât înseamnă creație din acest miliard și jumătate? Problema este că se finanțează acțiuni, concursuri etc. și nu se finanțează creația. Deci e un sistem care

nu finanțează creația, ci instituția care are în anexe niște creatori ce trebuie să-și justifice, la rândul lor, funcționarea. E ca o piramidă cu vârful în jos. Continuu comparația cu Casandra. Anul acesta au rămas douăzeci și unu de angajați. Dar au lucrat ca personal creator – actori, scenografi (studenți și profesorii lor) – peste 60. Soluția ar fi, așadar, inventarea unui sistem de finanțare care să susțină colective de creație, iar aceștia să angajeze personalul auxiliar necesar, doar în măsura în care au nevoie pentru finalizarea proiectelor lor, și nu invers.

F.I.: Revenind la creator. Cam în toate teatrele, în momentul acesta, repertoriul este propus de regizor. Deci regizorii sunt cei care trebuie cuceriți de texte. Vin autorii către voi, Alexandru Dabija? Ai propus un text vreunui teatru?

A.D.: Nu, eu nu propun texte teatrelor. Sunt încă o doamnă care stă pe trotuar. Nu bate la ușă. Regizorul român este într-o poziție destul de dificilă, pentru că ești pus să alegi, să refuzi, să accepți, ești supus presiunilor sau gusturilor. Iar reacția față de dramaturgia românească nu este una de respingere, ci mai degrabă de mare precauție. Poate în urma abuzurilor repetate la care am fost supus în copilăria mea regizorală. Dar trebuie ca toții să încercăm să normalizăm relația. E un efort de durată, ține de individ. Aș vrea să dau un răspuns onest dramaturgilor sau directorilor de teatre. Aștept capodopera. Aștept de la textul pe care-l citesc revelația. Cred că exercițiul sincerității este obligatoriu. Dinspre partea tinerilor, el vine cu mai multă agresivitate, cum e și firesc, cu frondă și lovituri; dinspre partea noastră, cu cedări timide, cu recunoașteri mai mult sau mai puțin fățișe. Adevărul este că așteptăm pe cineva să ne scoată la lumină, când de fapt totul trebuie făcut cu pași mici, corecți. Însă, fără un examen critic extrem de aplicat și de serios, e greu să reușești. Cred că plângerea asta continuă e corectă, dar pe de altă parte se lucrează foarte mult text românesc. Dacă continuăm astfel, vom spune că vrem să fie și bun, vrem să fie și valoroase spectacolele, vrem să fie frumoase actrițele ș.a.m.d. Nu putem s-o ținem la nesfârșit cu "vrem". Din ce am văzut, se lucrează text românesc din greu. Și aici, de față sunt autori de texte excelente. Se vor juca, e limpede. E adevărat că ar trebui mai mult radicalism. Cred în actul critic. Dar fără o legătură între dramaturg, regizor, actor, teatru și critici, vom rămâne cu toții în stadiul așteptării capodoperei. Suntem niște oameni care ne întâlnim doar la festivaluri, când mie mi s-ar părea normal să ne vedem săptămânal. Suntem prea legați de evenimente.

Olga Delia Mateescu: Eu am observat că există niște repere: Caragiale și Shakespeare. Dacă nu e comedie, trebuie să fie Shakespeare, dacă e comedie, măcar să fie Caragiale. Atâta timp cât ne raportăm la ei, nu vom putea avea alte nume. Există o prejudecată la cei care citesc. Cred că lumea așteaptă comedie burlescă, ușoară. E un gust bine hrănit de unele producții teatrale și de televiziune. Se formează alte criterii.

N.M.: Comedia a valorificat întotdeauna limbajul viu și necenzurat folosind adeseori ceea ce s-a numit "imaginea trupului de jos". Nu putem păstra în ziua de azi niște standarde ale pudorii care funcționau înainte de '89. Limbajul s-a modificat foarte mult. Și nu e vorba aici numai despre soluții regizorale care, oricum, de cele mai multe ori, sunt îmbătrânite.

F.I.: Venind în sprijinul tinerilor, a existat ideea de a organiza un târg de dramaturgie.

Vlad Masacci: Ideea nu e una originală. Am preluat-o de la Festivalul de la Berlin. Acolo vin tineri dramaturgi și își citesc piesele pentru directori de teatre, regizori, actori, critici. Noi ne-am întâlnit, am citit câteva texte și ne-am gândit c-ar fi bine să existe o astfel de întâlnire o dată la două luni. Piesele vor fi discutate, iar autorii vor face modificările sugerate.

Au consemnat Cristina NICU-TUDOR și Mirela NĂSTĂSACHE

Festivalul EUROMARIONETE

Cătălina PANAITESCU

Un parcurs în ascensiune

Festivalul Euromarionetelor continuă, din doi în doi ani, sub același semn al diversității stilurilor de spectacol pentru copii, propunând o explorare a genului, precum și a repertoriului de povești dramatizate și adaptate. Ultima ediție (21–25 mai) s-a dovedit a fi creativă prin varietatea montărilor prezente, prin răspunsurile artistice plurivalente la întrebarea ce înseamnă astăzi spectacolul de teatru pentru copii, și prin participarea numeroasă și activă a publicului.

Continuând tradiția inaugurată la ediția precedentă, Teatrul „Țăndărică" și-a reunit spectacolele sub titlul *O stagiune într-o zi*, oferind micilor spectatori trei reprezentații extraordinare după cunoscutele povești: *Păcala*, *Motanul încălțat* și *Robin Hood*. A fost o încântare pentru copii, care s-au bucurat în continuare când au aflat că... *Vârcolacii au furat luna* (Teatrul „Licurici" din Chișinău), o reușită combinație de dans, culoare și joc actoricesc bine coordonat. O prezență specială în festival a fost cea a Teatrului „Puck" din Cluj care a prezentat *Motanul Vrăjitoarei*, spectacol reprezentativ prin atenția deosebită acordată detaliului semnificativ, urmărit cu obstinație și perfecționism. Important de precizat este că spectacolele de la Chișinău și Cluj au fost concepute și lucrate de echipe tinere de creatori. În ambele reprezentații au fost evidente optimismul, curajul și dorința tinerilor de a reuși.

Ca argumente pentru susținerea varietății spectacologice a acestui festival sunt reprezentațiile invitaților din Bulgaria și Franța, respectiv *Fanteziile lui Mozart* (Teatrul Dramatic și de Păpuși din Silistra) și *Candide* după Voltaire (Teatrul de Marionete Metz), ambele fiind adaptări libere după caietele lui Mozart și după romanul omonim al lui Voltaire.

* * *

Un alt răspuns referitor la semnificația spectacolului de teatru pentru copii a fost *Făt-Frumos din lacrimă* în regia lui Victor Ioan Frunză, care semnează dramatizarea și îmbinarea cunoscutului basm eminescian cu mitul tinereții fără bătrânețe și al vieții fără de moarte consemnat de Petre Ispirescu. Încă o dată se vede preocuparea regizorului pentru redefinirea unor eroi emblematici, aflați în stare de criză. *Făt-Frumos* este un astfel de personaj. El incită, caută și depășește barierele. Găsește tinerețea fără bătrânețe și viața fără de moarte, dar nu-și uită condiția de om, ceea ce-l va costa, împlinindu-și, astfel, destinul de erou tragic.

Spectacolul lui Victor Ioan Frunză propune o montare cu măști, foarte vizuală și semnificativă. Cu atât mai mult cu cât spectacolul este centrat în jurul protagonistului prezentat în triplă ipostază: copil, tânăr și bătrân. Un portret care pornește de la evoluția firească a vârstelor și ajunge la fabulos. În fapt, o redefinire pe mai multe planuri pornită de la imagine și dezvoltată în situație.

Făt-Frumos din lacrimă este un spectacol complex, echilibrat, în care fiecare etapă din dezvoltarea eroului este prezentată firesc: începând cu candoarea și naivitatea copilului; apoi forța și elanul degajat de tânărul pornit în căutarea ide-

Florin DOROBANȚU în *Făt-Frumos din lacrimă*.

alului său; și, în final, înțelepciunea specifică senectuții. Este o trecere bine susținută actoricește și scenografic prin prezentarea căminului părintesc – lipsit de griji, mirific, cald și protector – a meleagurilor de basm pe unde vor trece *Făt-Frumos* alături de calul său, și, în final, a tărâmului tinereții fără bătrânețe și al vieții fără de moarte, atât de sugestiv creionat. Scenele de luptă (realizate de Balázs Attila) par adevărate înfruntări sângeroase susținute de un joc de artificii, foc și fum. Costumele și măștile Adrianei Grand creează un efect cromatic tulburător, sporind atmosfera de basm, ceea ce conferă spectacolului densitate și tragism. O mare contribuție le revine actorilor care au știut să mențină suspansul și farmecul acestei povești. Dacă Dan Antoci creează cu convingere un *Făt-Frumos* bătrân, înțelept și așezat, tânărul Sorin Dorobanțu dă naștere unui personaj plin de vitalitate, frumusețe, capabil de orice. Este o combinație reușită pentru relevanța vârstelor, încununată de prezența tinerei „actrițe" Roxana Orz (*Făt-Frumos copil*), de numai patru ani. Atmosfera este întreținută și de prezența unei orchestre de cameră care susține live momentele de vârf ale reprezentației, ce s-a dovedit a fi nu numai punctul de atracție al festivalului, ci și un veritabil reper în seria spectacolelor semnate de Victor Ioan Frunză.

* * *

Așadar, povestea Euromarionetelor a dovedit și de această dată implicarea echipei de organizare, în frunte cu Dan Antoci, directorul festivalului și al Teatrului de Marionete Arad, care a depus efortul de a oferi publicului și invitaților spectacole cât mai diverse și mai reușite. Lipsa trupei din China, care nu a putut fi prezentă în festival din cauza virusului pneumoniei atipice, a constituit un moment de dezamăgire, după cum, și mai mult, slaba mediatizare a festivalului. Problema nu a fost calitatea spectacolelor, mult mai ridicată la această ediție față de cea precedentă, ci faptul că acest festival de teatru nu a avut ecou în breasla noastră

Făt-Frumos din lacrimă.

teatrală. În plus, la un sondaj de opinie total aleatoriu realizat pe străzile Aradului, am constat că foarte puțini concetățeni știau de Euromarionete. Ceea ce m-a dezamăgit, cu atât mai mult, cu cât cunosc sârguința organizatorilor de a reuși să pună pe picioare ediția din acest an. Ca atare, la Teatrul de Marionete din Arad, care promovează spectacole de un nivel artistic demn de apreciat, se simte lipsa unui secretar literar competent, a unui „animator cultural" capabil să promoveze nu numai spectacolele arădene, dar și imaginea acestui festival în țară și în străinătate. Cu toate acestea, faptul că există spectacole de teatru pentru copii demne de orice competiție internațională, faptul că Euromarionetele încă rezistă este un semn bun, care ne face să ne păstrăm în continuare speranțele legate de mișcarea teatrală din România.

Teatrul de Marionete Arad – *Făt-Frumos din lacrimă*, **adaptare de Victor Ioan Frunză după Mihai Eminescu și Petre Ispirescu. Direcția de scenă: Victor Ioan Frunză. Decorul, măștile, costumele: Adriana Grand. Muzica: Cári Tibor. Regia scenelor de luptă: Balázs Attila. Ateliere de Arta actorului: Dan Antoci. Distribuția: Dan Antoci, Carmen Mărginean, Adina Doba, Sorin Dorobanțu, Mircea Moș, Dan Zach, Nuți Roman, Ovidiu Calbău, Isabela Cotescu, Andreea Calbău, Roxana Orz. Data premierei: 12 iulie 2002.**

Teatrul de marionete: încotro?

Plecarea mea la Euromarionete a însemnat în primul rând sondarea în profunzime a fenomenului teatrului pentru copii. De la observația atentă a spectacolelor, la schimbul de păreri și, bineînțeles, la întrebări puse aiurea pe stradă, am ajuns la concluzia că mai sunt multe de făcut în teatrul de animație, nevoit să treacă (și el!) prin aceste vremuri tulburi și rătăcitoare. De aceea, mi s-a

părut că ar fi nevoie de câteva opinii, pertinente, pentru a descoperi care este, de fapt, starea actuală a teatrului de păpuşi şi marionete.

Victor Ioan Frunză, director de scenă

Este un subiect despre care mie îmi face plăcere să vorbesc. Dar este un subiect foarte amplu. Ce trebuie spus este că, în mod sigur, această dihotomie care se practică între teatrul dramatic şi teatrul de păpuşi este una falsă. Ele toate sunt forme ale artei spectacolului. Eu nu văd diferenţa. Există particularităţi, dar nu cred că trebuie exagerate. Pentru că aici este o mare problemă. Lumea teatrului de păpuşi s-a închis într-o aşa-zisă specializare. *Păpuşile sunt altceva, voi ceilalţi din teatrele dramatice nu vă pricepeţi* ş.a.m.d. S-a petrecut o ghetoizare a teatrului de păpuşi, practicată de „specialişti". Eu, de exemplu, nu mă consider un specialist, deşi posed o diplomă de teatru de păpuşi. Eu mă consider un creator de teatru, drept pentru care pot să fac şi teatru dramatic şi teatru de păpuşi. Această închidere a teatrului de păpuşi este foarte negativă pentru teatru. Pentru că specializarea excesivă a teatrului de păpuşi şi marionete este un passe – partout pentru mediocritate. Teatrele de păpuşi participă de festivalurile lor, unde sunt premiile lor, se premiază între ei ş.a.m.d. Cum se întâmplă la Galaţi. Ei trag la poartă, ei punctează, ei iau premiul. La festivalul de la Cluj, de asemenea. De multe ori, calificarea estetică, dacă pot să spun aşa, a celor care fac astfel de spectacole este ca şi inexistentă, şi acesta este un lucru destul de periculos, pentru că spectacolele lor se adresează copiilor. Şi e foarte periculos să induci unui copil nişte modele estetice greşite. Sunt la vârsta la care se formează. Teatrul are şi un rol educativ, formativ. Modelele culturale care se pun în circulaţie în teatrele de păpuşi şi marionete trebuie să fie responsabile. Aş putea să citez, de exemplu, modelele culturale pe care spectacolele lui Cristian Pepino le pune în circulaţie. Sunt modele valabile. Au acest criteriu al accesibilităţii şi, în acelaşi timp, au şi rafinament. Cum erau pe vremuri spectacolele de animaţie ale lui Silviu Purcărete. Acelaşi lucru se petrecea când doamna Buzoianu făcea spectacole la Teatrul Ţăndărică. Am dat câteva exemple care-mi sunt la îndemână, dar tocmai ca să ilustrez ceea ce înţeleg eu prin această simbioză între diversele genuri ale artei spectacolului. Asta cred eu că ar trebui în primul rând punctat când este vorba despre starea teatrului de păpuşi.

În acelaşi timp, există o nemulţumire faţă de diletantismul actorilor. Dar, există un diletantism nu numai al artiştilor mânuitori, ci şi al celor care produc actul teatral. De multe ori, actorii mânuitori, care sunt şi ei nişte artişti, chiar dacă nu posedă o pregătire academică, au o disponibilitate pe care eu o admir şi o mobilitate spirituală de la care am ce învăţa. Ei sunt nişte artişti interpreţi. Numai că acest concept nu există. El nu este pus în circulaţie. Eu am lucrat la teatrele de marionete de la Arad, Oradea, Galaţi, Brăila, la Teatrul Ţăndărică şi nu am avut probleme de comunicare. Mai grav este că pătrund în teatre foarte mulţi regizori, scenografi, scenarişti fără calificare. Necertificaţi. Asta e problema.

Eustaţiu Gregorian, scenograf, Teatrul pentru copii „Colibri", Craiova

E foarte greu să apreciez care este orientarea actuală în teatrul de păpuşi. Se pare că începe o asimilare între om şi păpuşă, din păcate va domina omul şi se va pierde din profilul păpuşăresc. Uşor – uşor începe să se renunţe la tehnicile tradiţionale de mânuire şi se preferă lucrul direct, cu mâna, în funcţie, bineînţeles, şi de construcţia păpuşii. Se renunţă şi la paravan şi se lucrează mai mult pe masă, fapt ce mi se pare nemaipomenit, pentru că mânuirea păpuşilor pe

platformă din spate sau chiar din față dă rezultate mult mai bune, mai apropiate de acel adevăr artistic al păpușarilor. Însă cel mai mult contează dramul de înțelegere și dragostea celor care lucrează în teatrele pentru copii. De asta avem nevoie, acum, în aceste timpuri nefaste.

Traian Savinescu, director, Teatrul „Puck", Cluj Napoca

E o lume foarte bizară, pentru că există întotdeauna o tentație de a amesteca lucrurile. Aici este o problemă. Majoritatea actorilor-păpușari, și mă refer la cei din țară, nu au studii de specialitate făcute la școlile de profil, la institutele de la București și Iași. Vorbesc despre păpușarul care a furat meserie, a ucenicit, a transpirat învățând din mers și despre păpușarul profesionist. Sunt câteva teatre care sunt privilegiate pentru că cei mai mulți angajați sunt actori absolvenți ai Secției de păpuși și marionete. Teatrul Țăndărică, de exemplu. În provincie nu se întâmplă așa. Acum se întâmplă ca absolvenți de actorie să se îndrepte către marionete. Și asta e bine. Și aici există mai multe niveluri, dar, din punctul meu de vedere, dacă dintr-un număr de actori profesioniști poți să faci păpușari, eu nu cred că orice păpușar poate fi un foarte bun actor. Aici apare contradicția și, să zicem, orgoliile, mai ales de jos în sus, în zona păpușărească. Uneori, în cazul câtorva excepții sunt justificate, pentru că unii chiar au muncit, au avut parte și de cursuri de perfecționare, dar cei mai mulți sunt fără studii în domeniu. Devine un soi de tabu: păpușa e sfântă, dar, de fapt, în spatele ei își ascund neputința – aceea de a comunica într-un spectacol interactiv în care actorul este foarte bine ancorat la public. În momentul în care un actor plin de inhibiții, care a stat toată viața după paravan, se află într-o astfel de situație, el este mort. Sigur că există posibilitatea ca un actor să devină un mare marionetist. Pe de altă parte, eu știu foarte clar: cu unii păpușari nu pot să comunic la nivel intelectual. În calitate de regizor eu vin cu anumite referințe, o carte, un personaj cunoscut de care se întâmplă ca ei să nu aibă habar. Deci, există și anumite deficiențe de comunicare. Ceea ce este foarte grav. Așa că, în momentul de față, în teatrul de animație pendulăm între diletantism și profesionalism.

Horia Ionescu, director, Teatrul „Merlin", Timișoara

La ora actuală, la conducerea teatrelor de păpuși și marionete sunt numiți în funcții de directori actori sau chiar regizori care lucrează la teatrele dramatice și de aceea exigența pe care noi o avem vizavi de trupele noastre este să nu se mai joace, ca înainte, copilărește, prostește, ci la un nivel artistic mai ridicat. Trupele de păpușari au învățat să vorbească teatru normal, ceea ce este foarte important, pentru că menirea noastră este să formăm copiii pentru teatrul mare.

Starea păpușarului, în momentul acesta, este determinată de faptul că păpușarii profesioniști se cam răresc, cei din generația nouă vin să învețe unul de la altul; nu toți au posibilitatea să urmeze o facultate de profil, iar din punct de vedere al remunerației, este destul de rău, fiindcă sunt salarii de bugetari. Și atunci e un cerc vicios. Ei spun că nu joacă bine din cauză că nu au bani și invers.

În altă ordine de idei, sunt mulți regizori tineri care vor să lucreze în maniera teatrului de păpuși. Aici publicul nostru are un rol foarte important, pentru că nu poți să-l minți pe copil. De aceea, mergem pe ideea că spectacolele noastre trebuie să fie adresate copilului și pe urmă juriului. De altfel, am și pățit așa: la multe festivaluri pe unde am fost, și la Galați și la Bacău, copiilor le-a plăcut foarte mult spectacolul, însă juriul a fost mai reticent... Prefer ca spectacolul să se adreseze copiilor și să vină ei să-l vadă. Nu mă interesează adulții.

Dan Antoci, director, Teatrul de Marionete, Arad

În momentul de față, vă pot spune cu certitudine că teatrul de animație românesc are nevoie de dragoste și înțelegere. Din fericire pentru noi, în această interminabilă epocă de tranziție, un pic de dragoste a mai rămas. Acest lucru se datorează, desigur, muncii înaintașilor noștri, cărora cu pioșenie trebuie să le sărutăm mâna și să le aprindem câte o lumânare, pentru că din dragostea lor s-a zămislit teatrul de păpuși și marionete. Și să dea Domnul să avem putere, înțelepciune și abilitate de a lăsa și noi urmașilor acest pic de dragoste; poate dacă am putea să-l mărim și să-l creștem, ar fi și mai bine.

Festivalul nostru este o creație tot a unui înaintaș. Emil Țigan se numește cel care a inventat Euromarionete. Domnul Mânzatu l-a continuat. Iar eu, iată-mă la a patra ediție pe care încerc să o organizez. Euromarionete este un prilej bun pentru ca trupele de animație să se întâlnească, să vorbească și să observe evoluția în timp a spectacolului de teatru pentru copii. Ne străduim să aducem pe scenă experiențe, tehnici, spectacole și artiști care au ceva de spus în arta animației. Euromarionete se declară a fi o întâlnire necompetitivă; din când în când, acordăm câte o diplomă de excelență celor care, prin evoluția lor, au marcat istoria teatrului de animație. Este o prioritate pentru Euromarionete de a-și proteja și prețui valorile. Ceea ce și facem.

Raluca TULBURE

Cu seriozitate și entuziasm

Festivalurile pentru teatrele de animație sunt din ce în ce mai puține. De vină este nu numai lipsa banilor, motiv atât de des invocat încât a devenit laitmotivul multor manifestări culturale, ci și indiferența creatorilor sau a factorilor de răspundere față de evoluția artei păpușărești. Sunt festivaluri la Galați, la Botoșani, la Arad, mai nou la Cluj-Napoca, anuale sau o dată la doi ani, dar, participând la ele, constați că vin cam aceleași trupe dispuse să se confrunte în competiție, altele au dispărut în anonimat sau preferă să lucreze în tăcere.

La Arad, între 20–25 mai 2003 a avut loc cea de-a șasea ediție a Festivalului EUROMARIONETE la care au participat teatre de păpuși din România, Macedonia, Republica Moldova, Bulgaria și Franța. O ediție organizată de Teatrul de marionete din Arad (cu sprijinul Consiliului local municipal și al UNITER) cu seriozitate și cu entuziasmul debordant al directorului Dan Antoci. La Arad, te duci cu plăcere, pentru că știi că te vei simți bine, că vei întâlni oameni preocupați nu numai de soarta spectacolelor, dar și de cea a invitaților. Nefiind un festival competitiv, orgoliile nu sunt așa de exacerbate, invitații și gazdele se bucură că văd lucruri noi, că pot sta de vorbă, schimba impresii în minuscula curte a teatrului.

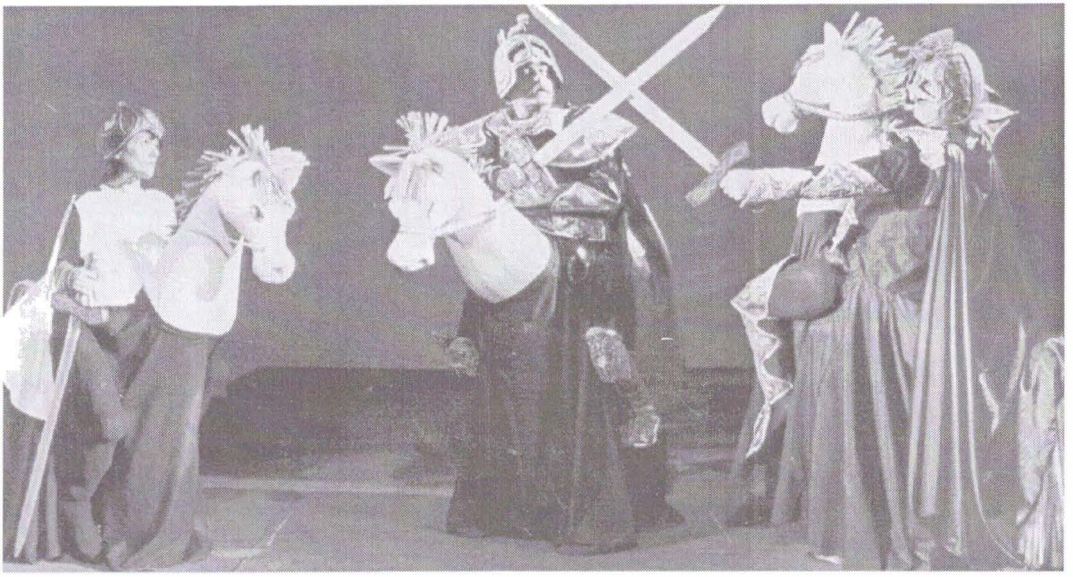
„Gongul" inaugural a fost dat de Teatrul pentru copii și tineret din Skopje (Macedonia) cu spectacolul *Poveste macedoneană*. O reprezentație plină de fantezie, fără cuvinte, în care imaginația a jucat rolul principal. Pe fondul muzical al folclorului macedonean, actorii Tanya Kacovska (care cântă live o splendidă baladă de jale),Vladimir Lapovski, Predrag Pavlovski și Katarina Ilievska au însuflețit obiecte tradiționale autentice: furci, linguri de lemn, blide, costume

populare de o mare frumusețe.Toate acestea transformându-se cu dibăcie în animale, banalele mături devin păuni, papucii – pești în guri de pelicani, sitele de cernut – capete de urși sau de măgari,etc. Multă prospețime, energie debordantă adunată într-un spectacol, care, deși nu aduce vreo noutate stilistică, place.

Prima zi de festival s-a terminat cu o reprezentație a teatrului-gazdă *Zâna lacului*, prezentată pe esplanada din fața primăriei. Un basm prelucrat, jucat de patru tineri animatori care nu au reușit, în ciuda eforturilor lor, să facă povestea să treacă dincolo de „scenă". Copiii s-au amuzat, au participat la acțiune și asta era important.

Un spectacol ce a atras atenția în mod special a fost cel prezentat de Teatrul pentru copii „Colibri" din Craiova: *Cavalerii Mesei Rotunde*. Este povestea soldaților plecați în căutarea Sfântului Potir și ajunși la Marele Graal, într-o lume fascinantă, misterioasă . Cristian Pepino, în calitate de scenarist și regizor, a ales din legenda bretonă partea mai spectaculoasă, mai ofertantă care, datorită unui decupaj inteligent, plin de ritm și de umor suscită interesul micuților și nu numai al lor. Scenografia semnată de Cristina Pepino și Mirela Tofan este impunătoare prin simplitate, inventivă, funcțională, costumele sunt concepute cu minuțiozitate, cu o deosebită grijă pentru detaliu, pentru păstrarea spiritului epocii. La toate acestea se adaugă muzica lui Dan Bălan, cu accente irlandeze, dar potrivită, și care întregește imaginea unui spectacol interesant, coerent. La nivel interpretativ se remarcă Oana Stancu, în rolul lui *Perceval*, care conferă personajului credibilitate prin gingășia și prospețimea jocului ei, prin mobilitatea scenică deosebită. Alături de ea, evoluează marionetiști cu experiență ca Mihai Brumă-Uzeanu, Mugur Prisăcaru, Mircea Suciu, Rodica Prisăcaru, Iulia Crâstea și Ionica Bărăscu.

Consecvent în a pune față în față prezentul și viitorul acestei arte destinată copiilor de la 2 la 92 de ani, cum îi place lui Dan Antoci să spună, acesta a invitat și studenți de la UNATC, Secția arta actorului mânuitor de păpuși și marionete (anul al II- lea și al III- lea). Cei din anul al II-lea au făcut o demonstrație de mânuire, bine executată, deși , pe alocuri, emoționați, au uitat că nu trebuie să li se vadă capetele sau mâinile din spatele paravanului. Cei din anul trei au prezentat exercițiul *Absurd*, un fel de „joacă" serioasă, ușor sofisticată și prea pretențioasă.



Scenă din *Cavalerii mesei rotunde*.

La Botoșani, toată lumea mulțumită

Gala internațională a recitalurilor păpușărești de la Botoșani (1–3 iunie) a coincis cu sărbătorirea a 50 de ani de la înființarea Teatrului „Vasilache". Și s-au strâns la un loc actori păpușari, regizori, directori de teatre, alături de ospitalierele gazde.

S-au reunit trupe din România, Bulgaria și Elveția. Cred că principala problemă cu care s-au confruntat organizatorii, dar și juriul (format din Liviu Steciuc, Eustațiu Gregorian și Oana Leahu) a fost aceea a definirii recitalului, a delimitării granițelor lui. În afara Teatrului „Țăndărică", prezent cu *Faust*, un spectacol realizat integral de cei trei interpreți, și a artiștilor elvețieni, celelalte trupe au adus reprezentații cu puțini actori, unele destul de slabe și unde animația era doar un pretext oferit actorilor pentru a cânta, a dansa, a „ieși" față de cortină, paravanul fiind un accesoriu de mult uitat. Putem vorbi de recital? Da, dacă ar fi de măiestrie interpretativă! Nu însă când trei actori joacă pe textul scris de cineva, în regia semnată de altcineva, pe muzica cuiva, în scenografia altcuiva. Dilema recital – spectacol cu puțini actori nu o putem elucida pe loc, așa că mai bine mergem mai departe.

Scenă din *Ivan Turbincă* după Ion Creangă.

Teatrul de păpuși „Vasilache" din Botoșani a prezentat spectacolul *Poveste cu Scufița Roșie.* O deviere de la povestea clasică, în care *Scufița* este un ursuleț, lupul este fiul lupului din clasica schemă, dar regizorul Valentin Dobrescu a reușit să nu-i deruteze pe copii prin „citirea" sa, ci să le capteze atenția prin păpuși interesante, prin ritmul antrenat al derulării acțiunii.

Teatrul de păpuși din Târgoviște (Bulgaria) a adus în fața publicului povestea lui *Nastratin Hogea* și a lui *Petăr cel șiret.* Îmbinarea dintre grotesc, estradă și cabaret cu folosirea păpușilor tradiționale a dus la un spectacol plăcut.

Cei doi interpreți ai spectacolului *Dindi, micul dinozaur*, prezentat de Teatrul „Pepino" din Niș (Iugoslavia) au consumat multă energie într-o poveste simplă despre prietenie și singurătate, care nu s-a remarcat prin nimic deosebit, dar care a primit un premiu pentru debut.

Teatrul „Aschiuță" din Pitești ne-a prezentat *Peronul cu vise* scris, regizat și interpretat de Nicolae Bănică (alături de Adriana Tănăsescu și Gabriela Roșu). Numere muzicale cu obiecte animate,corect mânuite și atât.

Teatrul pentru copii și tineret de animație „Vasile Alecsandri"din Bacău ne-a încântat cu al său *Ivan Turbincă.* Laurențiu Budău, regizor și interpret, a găsit soluția ideală pentru a spune ceva ingenios despre soldatul dat afară din armată, refuzat și de Rai și de Iad și de Moarte, dar cu un suflet mare. Interesante măștile, costumele și decorul simplu, dar sugestiv, semnat de Edi și Liliana Lașoc. Mihai Chihaia, în rolul principal (răsplătit cu Premiul de interpretare) s-a dovedit deosebit de volubil, cu o poftă de joc debordantă, cuceritor printr-un haz enorm. L-a secondat cu succes Marian-Puiu Gheorghiu. *Ivan Turbincă* a primit Premiul I.

Spectacolul Teatrului de marionete din Arad, *Zâna lacului*, adaptarea unei cunoscute povești pentru copii, făcut pentru a fi prezentat și în spații neconvenționale, a arătat altfel jucat pe scenă, nu în plin soare ca cel vizionat în Piața Primăriei din Arad, în cadrul Festivalului Euromarionete.

Faust prezentat de Teatrul „Țăndărică" din București, jucat de Gabriel Apostol, Ioan Brancu și Mariana Zaharia a întrunit adeziunea juriului și a primit Marele Premiu pentru că a însemnat altceva: este o creație colectivă, o demonstrație de virtuozitate păpușărească, un exercițiu util care poate să crească de la o reprezentație la alta.

Teatrul „Luceafărul" din Iași a adus *O rază de soare* (prezentat și în microstagiunea bucureșteană), spectacol ce s-a remarcat prin faptul că prezintă marionete cu fire (gen pe cale de dispariție), dar și prin știința manuirii. Actrița Doina Iarcuczewicz a fost distinsă cu Premiul de interpretare.

Cei care au încheiat Gala recitalurilor au fost actorii de la „Pannalal's Puppets Théâtre" din Elveția, Tina și Michel Perret-Gentil cu spectacolul *Rebetico*, o călătorie muzicală în Grecia Orientală, căruia i-a lipsit o unitate stilistică, o idee clară, dar a plăcut printr-o serie de efecte vizuale, tehnice.

Gala s-a terminat, nici unul dintre participanți nu a plecat cu mâna goală. Cred că soluția de a premia tot, doar de dragul de a nu supăra pe nimeni, nu este o soluție benefică pentru a înlătura starea de mediocritate în care se scaldă unele teatre de animație.

Una peste alta, am întâlnit la Botoșani oameni entuziaști conduși de Valentin Dobrescu, care se luptă cu greutățile financiare, dar care nu și-au acordat vreun mare premiu, doar pentru că sărbătoreau cinci decenii de activitate, cum se întâmplă pe la alte festivaluri, pentru că bunul simț și recunoașterea valorii altora primează.

SPECTACOLE

Adrian Mihalache

Lenea aristocratică

Oblomov este un aristocrat lipsit de orgoliu, inapt de acțiune, victimă ușoară a escrocilor, așa cum sunt, în literatura noastră, boierii lui Nicolae Filimon, ai lui Duiliu Zamfirescu, și ai celor doi Sadoveni. În cazul acestora, lenea este simptomul deficitului de vitalitate, combinat cu înclinația spre tihna voluptuoasă, expresie a unui *otium* rafinat. La Oblomov, refugiul în somn mărturisește dezgustul de viață, *tædium vitæ*. El refuză să ia parte la frenezia vieții moderne, de care se teme, dar pe care o și disprețuiește, considerând-o lipsită de sens. Somnul adânc, dar și prelungirea fazei de trezire, zacerea la orizontală, constituie, pentru el, căi de acces la o realitate mai profundă decât aceea în care trăiesc prietenii lui. Pentru aceștia, realul se confundă cu simbolicul: el se reduce la interacțiuni sociale, discursuri literare, fluxuri financiare, dialoguri superficiale. Vestimentația sofisticată îi preocupă ca mijloc de expresie. Oblomov nu detestă viața, ca lenesul lui Creangă – un cinic –, pentru care a trăi nu merită nici efortul de a ingurgita. El știe însă că „adevărata viață" este în altă parte, o găsește în somn, dar și în muzică, deoarece muzica este singura artă care implică existența noastră biologică, refuzând cantonarea alienantă în formal. De aceea respinge literatura tezistă ca „lipsită de viață", preferă cărțile de călătorii și își întreabă cu subtilitate prietenii hiperactivi când își mai găsesc timp pentru „a trăi".

Grigore Moisil, care numai leneș nu era, îl sfătuia pe un doctorand să doarmă cât mai mult, pentru a-și fortifica, astfel, puterea creativă a minții, detașând-o de cadrele conceptuale, de clișeele gata-făcute, impuse de mediul cultural. Oblomov este contemplativ, nu deliberativ, el nu amână acțiunea, pentru a-și clarifica mai întâi perplexitățile, ca *Hamlet*, ci o refuză, tocmai pentru a se adânci în ele. Bănuiește unde se află sursele profunde ale existenței și năzuiește să le atingă, dar nu posedă tehnicile necesare pentru absorbi, în persoana sa, energia latentă a lumii. De aici rezultă atât farmecul, cât și precaritatea lui.

Fiind detașat de obiectul dorinței, Oblomov este, de fapt, foarte puternic, prin urmare, foarte căutat. Sociabil, de altfel, și dezarmant de generos cu timpul și banii, dorește să locuiască central, pentru a putea primi vizite dese. Prietenii îl frecventează, îl pun la curent cu problemele lor, îi cer sfatul și îi oferă ajutorul. Aparent, ei sunt cei activi și puternici; în realitate, vin să-și împrospăteze resursele din efluviile radiate de el. Acestea explică și surprinzătorul lui succes în dragoste. Tânăra *Olga*, respinsă, ca Ofelia; rămâne cu activul *Andrei*, dar și cu nostalgia după *Oblomov*. *Agafia*, la început complice cu escrocii care-i mănâncă banii, sfârșește prin a-l îngriji și a-l îndrăgi.

Alexandru Tocilescu, ca regizor al dramatizării romanului lui Goncearov, reprezentată la Teatrul Bulandra, și-a pus singur piedici, din plăcerea de a le surmonta, arătându-și, încă o dată, virtuozitatea. Personajul titular petrece cea mai mare parte a spectacolului într-un pat, astfel conceput încât să-l facă aproape invizibil. Timpul reprezentației este dilatat cu bună știință, fără ca dinamismul ei să sufere. În acest scop, în loc să se recurgă la pauzele lungi dintre replici și la intonația lentă, „cu pedală", se intercalează în acțiune momente lungi de joc de scenă, acompaniate, uneori, de muzică extrem de bine aleasă. Nu se mizează pe grotesc, ca în ecranizarea lui Mihalkov, ci pe farmecul subtil al temporizării. Pe fondul muzical al ariei *Casta Diva*, desfășurate în integralitatea ei, gesticulația

Sebastian PAPAIANI şi Mihai CONSTANTIN.

sofisticată a *Olgăi*, care face *play-back*, intrigă prin repetitivitate. *Agafia* aranjează cu răbdare numeroase perne, făcând, doar prin aceasta, să crească tensiunea aşteptării. Decorul somptuos şi complex al lui Dragoş Buhagiar devine, el însuşi, personaj. Spaţiul din fundal se dezvăluie brusc, doar în anumite momente, constituind adevărate „lovituri de teatru".

Dramatizarea Mihaelei Tonitza-Iordache este puţin cam prea fidelă faţă de roman. Cu un plus de libertate şi inventivitate, s-ar fi putut crea legături între personajele secundare, care, aşa cum stau lucrurile, apar succesiv, îşi fac numărul şi dispar. Se putea insista, de asemenea, mai mult pe decepţia *Olgăi* ca soţie a lui *Andrei*, dincolo de sugestia mută a convieţuirii convenţionale.

Echipa de actori susţine spectacolul *con brio*. Mihai Constantin joacă excepţional abulia lui *Oblomov*, incertitudinile, dar şi forţa personajului. Izbucnirile ocazionale nu sunt simple momente de exasperare, ci accente de adevăr. Cu un plus de rafinament, actorul ar fi evitat contrastul prea apăsat dintre letargie şi isterie. Pentru aceasta, ar fi fost necesar să i se audă în glas, chiar în timpul exploziilor, o notă de zădărnicie. Sebastian Papaiani construieşte personajul servitorului devotat, *Zahar*, ca pe Firs din „Livada de vişini", din tandreţe şi melancolie, cu mijloace de calitate, care ţin de „dulcele stil clasic". Virginia Mirea stăpâneşte bine rolul *Agafiei*, controlând excelent accentele comice şi trasând cu exactitate tranziţia de la interesul mărginit la afecţiunea cvasi – maternă. Luiza Cocora, în *Olga*, are farmec şi prospeţime, realizează momente foarte reuşite, îndeosebi în primele întâlniri cu *Oblomov*, dar mijloacele sale de expresie nu au încă suficientă varietate. Irina Petrescu are o apariţie scurtă, ca *Maria Mihailovna*,

mătușa Olgăi, dar impune prin puternica sa personalitate. Mihai Verbițchi este adecvat, dar cam previzibil, în rolul lui *Andrei* cel activ. Șerban Celea și Ion Besoiu formează un admirabil cuplu ca escroci mărunți și umani, în fond. Constantin Ghenescu, Gheorghe Ifrim și Șerban Pavlu dau note distincte personajelor secundare, cărora știu să le îmbogățească, prin detalii atent lucrate, personalitățile.

Somptuos, rafinat, ambițios, spectacolul *Oblomov* este un tur de forță executat cu precizie și eleganță.

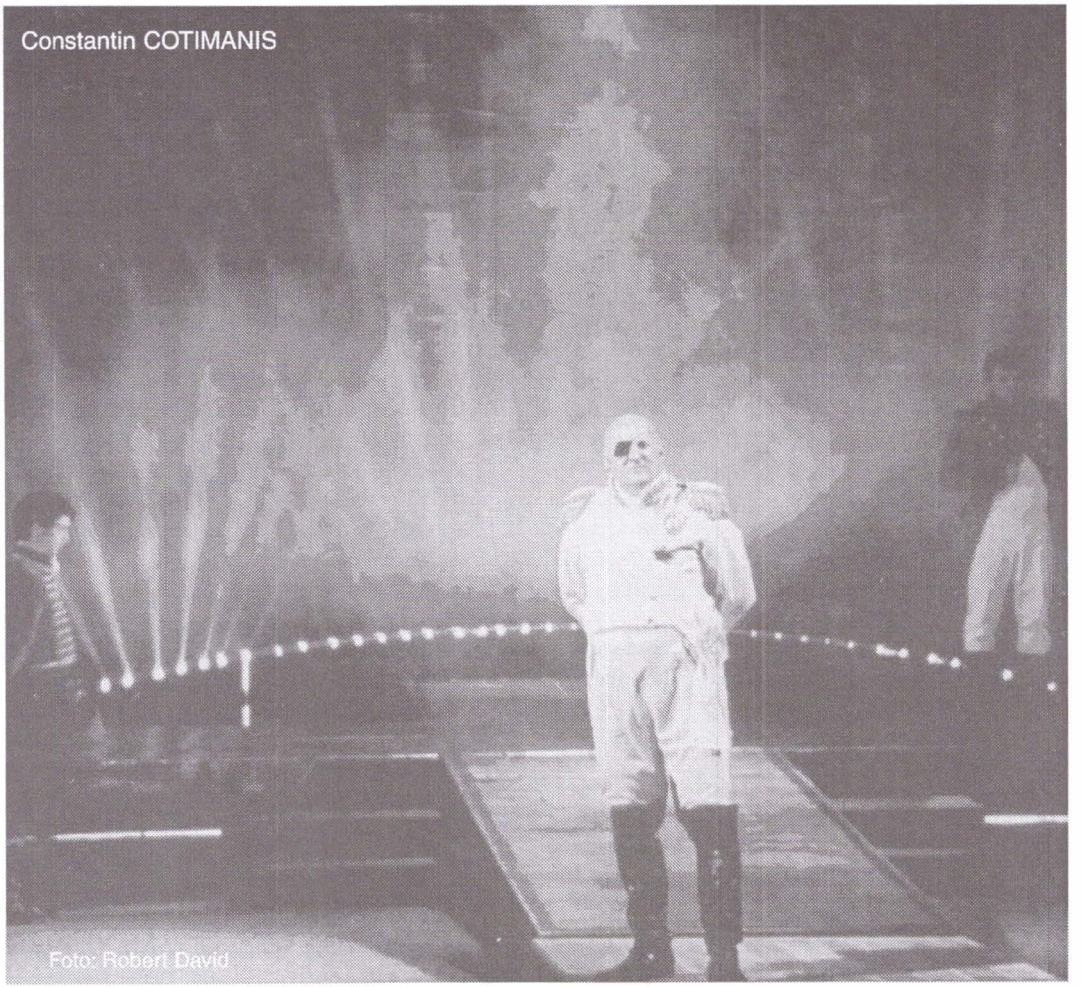
Teatrul Bulandra – Oblomov, **dramatizare de Mihaela Tonitza-Iordache după romanul lui I. A. Goncearov. Regia și selecția muzicii: Alexandru Tocilescu. Decor, costume și lighting design: Dragoș Buhagiar. Distribuția: Mihai Constantin, Sebastian Papaiani, Mihai Verbițchi, Luiza Cocora, Virginia Mirea, Șerban Celea, Ion Besoiu, Constantin Ghenescu, Irina Petrescu, Gheorghe Ifrim, Șerban Pavlu. Data reprezentației: 8 iunie 2003.**

Război și lume

În timp ce cunoscutul regizor și director de teatru Piotr Fomenski prezintă, într-un turneu triumfal prin Europa, propria sa versiune după *Război și pace* de Tolstoi, Petre Bokor recurge, la Teatrul Nottara, la prăfuita dramatizare a lui Piscator et Co. Orice lamentare, de la Shakespeare citire (vezi *Henric al V-lea*), privind posibilitățile restrânse ale scenei de a prezenta amploarea epopeii, este neavenită. Există, în teatru, un singur mijloc și acesta e eficace: deplasarea interesului de la politichie la psihologie, adică de la război la eroi. Este ceea ce face, tranșant, Fomenski și nu cutează Bokor. Dramatizarea la care recurge acesta din urmă este tributară conceptului de teatru epic, brechtian, expozitiv și rece, cu narator-comentator. Ni se povestește un *story,* ilustrat cu scene considerate relevante, dintr-o perspectivă unificatoare și ideologizantă. Conflictul nu explodează, ci se narează, personajele nu se impun, ci se expun. Pentru claritate, iată o comparație între același fragment, prezent atât în spectacolul lui Bokor, cât și în cel al lui Fomenski. Suntem la Lâsâe Gorâ, domeniul bătrânului *prinț Bolkonski*. Armata franceză se apropie, dar prințul nu se decide să se refugieze. În versiunea lui Fomenski, vedem încordarea personajelor terorizate, pe de o parte, de iminența sosirii ocupantului și, pe de altă parte, de autoritatea prințului, care pretinde respectarea acelorași reguli stricte de viață. Tensiunea dintre formă și fond atinge paroxismul. În versiunea Piscator – Bokor, se insistă asupra conflictului – inexistent în roman – dintre iobagii, care ezită să-și distrugă rezervele de hrană și preferă să lupte ca partizani, și *prințul Bolkonski*, care-i dorește în continuare supuși și integrați în trupe regulate de apărare locală. În primul caz, avem de-a face cu un teatru viu, emoționant, în al doilea, cu o teză oarecare, al cărei cel mai mic cusur e falsitatea. Tot lupta de clasă este invocată, aberant, ca motiv al conflictului dintre prințul *Andrei* și tatăl său. Perspectiva tezistă dăunează complexității caracterelor. Se vede că Fomenski, așa cum a și mărturisit într-un interviu, îi iubește pe acești eroi interesanți, seducători, frământați și pune în scenă modul în care destinele lor se ciocnesc, dramatic, cu istoria. În versiunea de la Teatrul Nottara, numai istoria contează, personajele sunt acolo doar pentru a o ilustra. Singurul efect scenic interesant al dramatizării este felul cum naratorul intervine în acțiune, dialogând cu unele personaje, îndeosebi cu cele atestate istoric, ca *Napoleon*. Publicul urmărește cu răbdare și detașare o poveste al cărei sfârșit

îl știe, fără să com-pătimească cu eroii, plictisit de didacticismul explicațiilor oferite cu exactitate germană.

Cele de mai sus nu trebuie să ne facă să credem că este vorba de un spectacol complet ratat. El este cursiv, chiar dacă nu și dinamic, iar actorii realizează creații de calitate, în limitele unor partituri sărăcite de miez. Decorul lui Helmut Stürmer este extrem de frumos: simplu, rafinat, însuflețit de o recuzită expresivă. Un podium înclinat, cu suprafața lucitoare, formează o cruce severă; pasarela elipsoidală din fundal servește excelent în scena pregătirii execuției; panouri metalice coboară la momentul oportun, iar scena balului, realizată cu minimum de mijloace, are, totuși, somptuozitatea necesară, datorită oglinzilor glisante.



Am așteptat cu curiozitate să-l văd pe Dragoș Bucur, de-acum o vedetă, în rolul *prințului Andrei*, aparent un *contre-emploi*. N-am fost deloc dezamăgit. Cu excepția unor inflexiuni mai „de cartier" ale vocii, Dragoș Bucur a avut ținută, distincția rece adecvată personajului și a jucat cu intensitate scena morții. A fost, însă, mai puțin convingător ca îndrăgostit. Evoluția sa de la tânărul

ambiţios la stoicul înţelept, trecând prin etapa de erou romantic a fost schematică, îndeosebi din cauza textului. Alexandru Jitea a fost şi el dezavantajat de sărăcia şi schematismul replicilor. A ştiut să arate candoarea şi bunătatea lui *Pierre Bezuhov*, nu s-a văzut însă deloc că e vorba, în acelaşi timp, de un om inteligent, cult şi frământat. Vladimir Găitan a făcut un *Bolkonski* temperamental, cu salturi de umoare, în timp ce l-am fi dorit aspru, rigid şi uşor comic. Scena insultării *Natașei* coboară la nivelul comediei fără consecinţe, în loc să fie o combinaţie de cruzime şi grotesc. În interpretarea Ralucăi Gheorghiu, *Natașa* este atrăgătoare şi vioaie, mai aproape de versiunea lui Audrey Hepburn decât de aceea a Liudmilei Savelieva. Din păcate, nu propune nimic original în concepţia rolului. Dacă Sorin Cociş este acceptabil ca *Napoleon* – oricum, personajul nu străluceşte nici în roman – distribuirea lui Petre Panait în rolului *ţarului Alexandru* este o eroare. Ţarul era, la vremea aceea, un tânăr fermecător şi uşor nesigur, despre care *Napoleon* spunea că este atât de atrăgător încât, dacă ar fi fost femeie, l-ar fi dorit ca amantă. Or, ceea ce ni se arată este un Moş Teacă de vârsta a doua. Dorian Boguţă este un *Anatol* plat, ca şi în roman, de altfel, iar scena seducerii *Natașei* este cea mai precar construită din întregul spectacol. În schimb, Ion Grosu, în *Dolohov*, are o personalitate interesantă, debordantă, ataşantă. Din aceeaşi categorie de personaje, Dan Bordeianu este un *Nikolai* impetuos, care-şi arată cu farmec simplitatea de spirit. Constantin Cotimanis îl construieşte pe *Kutuzov* conform aşteptărilor, ca pe un nonconformist inspirat. Ion Haiduc ar fi fost mai convingător în rolul medicului, dacă nu şi-ar fi uitat vocea acasă. În *Karataev*, l-am văzut pe Claudiu Romilă, nu pe Viorel Comănici, dar modul în care autorii versiunii dramatice au sacrificat dimensiunea mistică a personajului, insistând asupra apartenenţei sale de clasă, ar împiedica pe oricine să propună ceva interesant în acest rol. Emil Hossu este inteligent, degajat şi un plăcut *raisonneur* în rolul naratorului. Am lăsat la urmă trei reuşite: Daniela Minoiu, în rolul prinţesei *Lisa*, pare, prin eleganţa foarte aristocratică, că ar aparţine unei şcoli teatrale pe care o credeam definitiv apusă. Catrinel Dumitrescu oferă o interpretare originală, plină de subtilitate, a *contesei Rostova*. Femeie de lume, dar şi mamă îngrijorată, sensibilă, dar cu umor, personajul este mai complex chiar decât în roman.

Mir, în ruseşte, înseamnă şi lume, nu numai pace. Spectacolul ar fi trebuit să insiste asupra lumii, nu asupra războiului, arătându-ne cum se maturizează şi, uneori, se deformează nişte oameni minunaţi care au avut nenorocul să trăiască într-o epocă interesantă

Teatrul Nottara – Război şi pace, **dramatizare de Alfred Neumann, Erwin Piscator şi Guntram Prufer după Lev Tolstoi. Regia şi versiunea scenică: Petre Bokor. Decoruri: Helmut Sturmer. Costume: Maria Miu. Ilustraţia muzicală: George Marcu. Distribuţia: Emil Hossu, Alexandru Jitea, Dragoş Bucur, Vladimir Găitan, Cristina Stoica-Ivanciuc, Daniela Minoiu, Alexandru Gheorghiu, Viorel Comănici / Claudiu Romilă, Raluca Gheorghiu, Catrinel Dumitrescu, Dan Bordeianu, Sorin Cociş, Petre Panait, Constantin Cotimanis, Dorian Boguţă, Ion Grosu, Ion Haiduc. Data reprezentaţiei: 22 mai 2003.**

Răsfăţata şi amărăşteanul

Regizorul Ion Mircioagă are perfectă dreptate când afirmă că piesa *Steaua fără nume* nu mai poate fi jucată astăzi în nota melancolico-sentimentală cu care ne-am obişnuit. „Tipologia, datele fundamentale ale personajelor funcţionează în

continuare foarte bine", spune el, dar, „ în primul rând este un alt mediu la care ne raportăm şi, în al doilea rând, sunt alte aspiraţii, alte idealuri". Într-adevăr, astăzi, mica urbe de pe linia Bucureşti – Sinaia ar fi conectată la lume prin Internet şi ar fi înfrăţită cu vreo localitate mică şi bogată din vestul civilizat. Udrea ar avea mari şanse să găsească un sponsor pentru achiziţionarea cornului englez, în timp ce Miroiu ar putea obţine mai uşor o bursă Sörös decât o carte din străinătate. D-ra Cucu nu s-ar schimba prea mult: ar fi obsedată acum de hărţuirea sexuală, de corectitudinea politică şi la fel de suspicioasă faţă de cadrele didactice care citesc, nu muncesc „în şcoală".

Intenţia de aducere la zi nu reuşeşte decât parţial, cu toată încrederea cu care, în mod vizibil, colectivul de actori l-a urmat pe regizor. Din păcate, noul punct de vedere, oricât de interesant, nu integrează coerent contribuţiile individuale, rezultând stridenţe dezagreabile. Scena de la gară este jucată într-o manieră burlescă, deconcertantă, amintind de filmele mute. Se repetă de prea multe ori trecerea de la muzica elevată la cea vulgară, prizată de personalul gării. Scălâmbăielile prelungite ale *şefului de gară* (Marian Tret) derutează, îndeosebi cele executate în faţa cortinei. *Domnişoara Cucu* (Dana Manea) nu e decât o caţă tradiţională, în loc să aibă aerul eficient şi dur al femeii-manager. Mai interesantă este eleva (Delia Lazăr), pentru că nu se cantonează în rolul de victimă inocentă, ci sugerează că ar putea uza, şi ea, la rigoare, de arma ei secretă. Reuşit este, în această primă parte, modul cum e utilizată, ca recuzită, faimoasa carte a lui Miroiu. De unde, la început, el se aruncă asupra terfeloagei cu nesaţ, o uită curând pe podea, ca pe un catalog insignifiant, de îndată ce pune ochii pe femeie. Regizorul a regândit caracterele principale, ştergând aura de sentimentalitate dulceagă, dar nu a fost destul de consecvent în reconstruirea lor. *Miroiu* (Ştefan Abrudan) este mai curând un tânăr furios decât un amărâştean. El nu are, faţă de femei, nici timiditate, nici disponibilitate, iar toanele lor îl calcă pe sistem. Agitat şi impulsiv, actorul este ataşant, dar are probleme cu dicţia. *Mona* (Marica Herman) nu mai este eterica „stea fără nume", ci o femeie răsfăţată, cu nacafale, care cere palme. Actriţa, care a dovedit altădată, condusă de acelaşi regizor, calităţi excepţionale, repetă aici câteva ticuri elementare, prea puţin expresive. Astfel, scoate mereu limba, gest care sugerează mai curând infantilismul mofturos, decât siguranţa femeii obişnuită să fie servită. Asperităţile relaţiei apar de la început, ceea ce este foarte bine, dar trecerea bruscă la extaz romantic rămâne, din păcate, nemotivată. Cei doi se ceartă, ea aruncă pantofii, se tăvăleşte pe jos, el o pune la punct, o bruschează, apoi, deodată, amândoi cască gura la cer şi dansează într-o veselie, la lumina lunii. Apar şi doi porumbei, în locul cărora am fi preferat alte păsări de curte. Florin Ruicu îl concepe pe *Grig* ca pe un băiat – de – băiat din zilele noastre, cu o prosperitate proaspăt dobândită, nu ca pe un gentleman distant şi sigur de sine. Constantin Bery, natural şi dezinvolt în rolul lui *Udrea*, arborează o beretă de pictor, nepotrivită cu stilul în care se îmbracă muzicienii.

Publicul tânăr s-a arătat receptiv la vivacitatea montării şi indiferent la discordanţele ei. Probabil că Sebastian s-a răsucit în mormânt, iar cei câţiva prieteni de-ai lui care i-au supravieţuit, ajungând la vârste matusalemice, s-au răsucit mereu pe scaune, comentând fără încetare.

Teatrul „G. A. Petculescu", Reşiţa – Steaua fără nume **de Mihail Sebastian. Regia şi ilustraţia muzicală: Ion Mircioagă. Scenografia: Florica Zamfira. Distribuţia: Marian Tret, Ştefan Abrudan, Dana Manea, Delia Lazăr, Traian Tudorică, Gabi Broască, Marica Herman, Constantin Bery, Florin Ruicu. Data reprezentaţiei: 28 mai 2003.**

Constantin PARASCHIVESCU

Dialog, situații și ceva încă

„O piesă e întotdeauna amețitor de simplă la punctul de plecare", scrie Mihail Sebastian în jurnalul său. Și mă gândesc la câte împrejurări constituie punctul de plecare al unor piese celebre: o confuzie (în commedia dell'arte, Goldoni, Shakespeare, *Leonida* lui Caragiale), o neglijență (batista *Desdemonei*, biletul *Zoiei*, numărul 6 bătut invers la poarta lui *Jupân Dumitrache*), o greșeală de tipar (Protar în loc de Prophtasia, de pildă, în *Ultima oră* a lui Mihail Sebastian). *„Dificultățile și rezistențele vin mai târziu"*, scrie dramaturgul. Într-adevăr, după inspirata clipă inițială, vine măiestria de a construi situații și a pune personajele angajate „în jocul împrejurării, în dialog". Incidente noi răsar cu fiecare replică. Mă las antrenat cu ușurință în bătaia scurtă ca de rachetă a dialogului. „Cu măiestria dialogului de bătaie scurtă – energică, nervoasă, punctând cu efect – și incidente care nasc situații neprevăzute, concurezi la egalitate cu Labiche, să zicem, într-o sarabandă amețitoare de intrigă și haz". Dar Sebastian, ca și Caragiale, sunt mai mult decât atât cu „ceva încă", care-i face originali și pereni.

Cât de realist și de viu a surprins, de pildă, Mihail Sebastian atmosfera unei redacții de ziar din perioada interbelică, cu interior mizer, înghețat, reporteri neplătiți și somnoroși, secretar de redacție plictisit și mirat că mai tipărește ceva, director care vrea „cât mai multe infamii" și nu mai găsește nici una în pagini ș.a.m.d.! Nu trebuie să tai, nu trebuie să schimbi nimic ca să vezi și o redacție de astăzi cu mentalități asemănătoare și spectrul falimentului când sacul infamiilor s-a golit sau l-a strivit vreun mahăr. Viața ziarului, ca și atâtea altele, depinde de bani. Și cine-i are, dispune – de tipografie, de economie, de politică, de vise... Da, de vise. Cu bani împlinește visul unui naiv profesor universitar, cucerit de faima lui Alexandru cel Mare, căruia i-a studiat bătăliile, drumurile prin Orient și le vede cu ochii închiși, într-o exaltare care seduce o studentă pasionată de subiect, dar înspăimântată de boss-ul plenipotent care nu poate crede că o greșeală de tipar nu e un șantaj viclean la afacerile lui tăinuite. *Protar* în loc de *Prophtasia*... punctul de plecare al piesei lui Sebastian. Dintr-un articol scris de profesor pentru o revistă de istorie și luat, din greșeală, din tipografia care publică și ziarul, pentru a umple un spațiu gol. Dar la ce proporții se ajunge cu această greșeală, ce interpretări i se dau, cum se delimitează lumea, realitatea și idealul, în jocul confruntărilor neprevăzute, absurde, care dezvăluie interese, destine, frângeri de opinii, derută, speranțe! În ele e toată arta dramaturgului, subtilă și profundă. Viabilă și astăzi prin fluturările de cinism ale banului și visul de supraviețuire în ideal al celor mai mulți și naivi dintre noi.

Revenită după 13 ani în România, Anca Ovanez-Doroșenco ne-a cucerit cu o viziune nostalgică și spectaculoasă asupra piesei, în care personajul general e lumea. Lumea epocii de-atunci, care invadează scena la începutul reprezentației într-o stație de tramvai, printre vânzători de ziare, pe un fundal al Bucureștiului cu firmele luminoase ale boss-ului Bucșan pe marile clădiri și în sunetele unor melodii de altădată. Când apare și vagonul de tramvai, sunând din clopot și luat cu asalt de călători, izbucnim în aplauze. Rar mi-a fost dat să văd o personificare mai ingenioasă, duioasă și cu tâlc al lumii de altădată, lumea de-atunci și de astăzi în care se petrece piesa, fără ostentație de actualizare vizuală, fără replici, ci numai ca un contrapunct la cele ce se desfășoară în afara și pe seama ei, ca manipulare și dominare cotidiană. Lume presupusă de autor, dar firește neconturată, cum neconturată a fost și în filmul realizat de Haralambie Boroș în 1955, *Afacerea Protar*. Excelentă idee a regizoarei,

Mircea ALBULESCU și Claudiu BLEONȚ

Foto: Mihai Cratofil

care extinde astfel sugestiile piesei printr-un contrast viu cu lumea obișnuită, însuflețește imaginea unui București interbelic, atât de inspirat redată în decorul lui Mihai Mădescu, și valorifică spațiul imens al scenei din sala mare, cum puține spectacole au mai reușit s-o facă. Și, firește, lumea revine ca un laitmotiv ignorat, între acte, cu o splendidă paradă coregrafică la șosea după scena de înfruntare și poezie dintre profesor și studentă.

Pe acest fundal de atmosferă vie a vieții curente, se proiectează, în jumătatea din față a scenei, interioarele strâmte ale redacției ziarului *Deșteptarea* și odăii profesorului, apoi cabinetul somptuos și rece al magnatului *Bucșan.* Fără ostentație, jocul interpreților e dirijat spre motivația autentică a personajelor. De la somnolenta stare inițială când ziariștii o duc în virtutea inerției, copleșiți că nu se întâmplă nimic neobișnuit (excelent Marin Moraru, agasat și mucalit în secretarul

de redacție), vine „deșteptarea" cu perspectiva senzaționalului neașteptat, dintr-o banală greșeală de tipar. Profesorul *Andronic* cere insistent o erată, că doar e vorba de un studiu istoric la care va reveni cu amănunte, *Bucșan* e siderat de îndrăzneala directorului gazetei care „și-a permis să-l șantajeze", cumpără ziarul și nu crede în ruptul capului în justificările nevinovate ale acestuia (exemplar cameleon cinic Gheorghe Dinică), și exaltat naive ale profesorului (de un remarcabil firesc Claudiu Bleonț). Jocul confruntărilor are tensiune de arc, gradație, dus la paroxism de prezența lui Mircea Albulescu, *Bucșan* care poate cumpăra și stăpâni lumea, dar nu și un ideal, un vis, o simplă credință omenească la care nu poate accede. Actorul vine parcă din fiordurile înghețate ale lui Ibsen, cu gardă personală, stârnește fior cu relipca spusă printre dinți și mai ales cu tăceri grele, priviri copleșitoare. Ilinca Goia e *Magda Minu*, lucidă, inventivă, cu farmec în dirijarea ițelor care să spulbere spaimele lui *Bucșan* și să împlinească visul naivului istoric, în reciprocitate sentimentală. Spinări arcuite conturează cu haz Constantin Dinulescu, ministru la voia lui *Bucșan*, și Mihai Fotino, *Agopian*, proprietarul tipografiei care într-o jumătate de oră ba nu mai e, ba mai e al lui. Portrete verosimile creează în roluri mici Carmen Ionescu (*Domnișoara Werner*), Silvia Năstase (*Ana*), Alexandru Hasnaș (*Niță*), Ioan Andrei Ionescu și Marcelo Sebastian Cobzariu (redactorii *Voicu și Pompilian*), Raluca Petra (actrița *Gaby*). Costume armonizate cu gust (Luana Drăgoescu), ilustrație muzicală cu plăcut parfum de epocă (Vladimir Doroșenco).

Dialog, situații și *încă ceva* condiționează reușita unei piese. Dar parcă și mai mult a unui spectacol, după ce vezi în prealabil unul care le împlinește pe primele două, dar cu al treilea greșește scena...

Teatrul Național București: Ultima oră **de Mihail Sebastian. Regia artistică: Anca Ovanez Doroșenco. Decoruri: Mihai Mădescu. Costume: Luana Drăgoescu. Coordonare și asistență proiect: Mircea Albulescu. Ilustrația muzicală: Vladimir Doroșenco. Mișcare scenică: Roxana Colceag. Distribuția: Claudiu Bleonț, Mircea Albulescu, Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Ion Andrei Ionescu, Marcelo Sebastian Fotino, Liviu Crăciun, Alexandru Hasnaș, Ilinca Goia, Raluca Petra, Silvia Năstase, Carmen Ionescu. Data premierei: 17 mai 2003.**

Irina IONESCU

De ce merg la Național...

Cu multă plăcere, chiar. Pentru că, în ciuda scenografiilor inestetice și a textelor prea puțin interesante, numai la Național pot să-mi revăd actorii preferați. Și nu ratez nici unul dintre spectacolele în care știu că joacă Marin Moraru, Gheorghe Dinică, Olga Tudorache sau Tamara Buciuceanu.

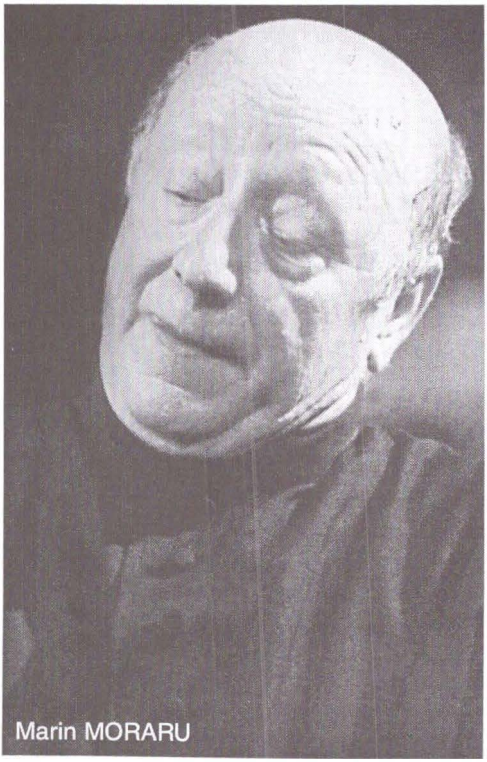
Merg la Național numai pentru ei. Nu știu în ce eșantion reprezentativ pentru *marketingul* cultural mă înscriu, dacă fac parte din marea masă a publicului obișnuit sau dacă alegerea mea e corectă, în condițiile în care văd niște spectacole deficitare la multe alte capitole. Merg la Național pentru vedetele teatrului românesc.

Este un lucru care mi se întâmplă de la *Tache, Ianke și Cadâr*, unde nu m-a interesat absolut nimic, în afara scenelor cu Gheorghe Dinică și Marin Moraru. Probabil că nu este o atitudine tocmai corectă, dar fascinația exercitată asupra mea a fost și este, în continuare, foarte puternică. Motivelor care o alimentează li s-au adăugat între timp și personajele jucate în *Crimă pentru pământ* și *Ultima oră*, aici *luându-și partea leului* și Mircea Albulescu, într-un rol aplaudat minute în șir la scenă deschisă.

Marele avantaj al Naționalului îl reprezintă în acest moment colaborarea cu câțiva mari actori. Actori din *clanul* foarte restrâns, în fapt, al hipnotizatorilor care, cu o economie fantastică de mijloace, plini de umor și aparent de un calm perfect, ridică în picioare săli întregi.

Numărul relativ ridicat al reprezentațiilor în cele trei săli disponibile – 576, cât și afluența impresionantă de public – 148.500 de spectatori, vorbesc la un moment dat de la sine, succesul de casă neputând fi neglijat nici el.

Nici faptul că teatrul presupune, în definitiv, o muncă de echipă nu poate fi ignorat, dar, cu toate acestea, vă invit să mergeți la Național, pentru Marin Moraru, Gheorghe Dinică, Olga Tudorache, Tamara Buciuceanu sau pentru oricare altul dintre actorii dumneavoastră preferați. Deocamdată, cel puțin.


Marin MORARU

P.S: Observația se aplică perfect și în cazul altor teatre, Naționalul nedeținând monopolul. Astfel, mi-ar plăcea să revăd din toamnă *Escu...* , la Teatrul de Comedie, special pentru Gabriela Popescu – o actriță într-adevăr senzațională care, în spectacolul lui Alexandru Dabija, reușește unul dintre cele mai bune roluri feminine ale stagiunii. Tot pentru performanța unei actrițe, dintr-o altă generație de această dată, vreau să revăd și *De ce fierbe copilul în mămăligă?,* Antoaneta Zaharia rămânând datorită acestui rol o actriță pe care îmi propun să o urmăresc cu perseverență.

Adrian Mihalache

Kitsch

Aniversarea a 150 de ani de la înființarea Teatrului Național din București a prilejuit un spectacol comemorativ, *Cei 150*, jucat de trupa lui Dan Puric. Riscul de a organiza spectacole grandioase fără a cădea în ridicol este mare și puțini au știut să-l evite, chiar dintre cei mai buni. Marele reformator al teatrului modern, Adolphe Appia, a organizat la Geneva, în iulie 1914, un mare spectacol patriotic comemorând 100 de ani de la intrarea Genevei în Confederația Elvețiană. Ca mulți alții, care nu practică ceea ce predică, autorul a fost foarte mulțumit de sine. Era convins că „a dat un exemplu grandios și, cu siguranță, fără precedent, realizând *simultaneitatea* între indicația dramatică precizată istoric și conținutul ei etern uman. Spectatorul avea în fața ochilor atât motivele istorice însuflețite, a căror succesiune forma chiar o acțiune dramatică maiestuoasă, cât și expresia lor pur umană, dezbrăcată de orice aparat istoric, ca un comentariu sacru și o realizare transfigurată a evenimentelor". Nu ne putem împiedica să vedem în această „revelație definitivă și, desigur, cucerită eroic de către autor și colaboratorii săi" o mostră de *kitsch,* un fel de „Cântarea Elveției".

Caragiale colecționa mostre de kitsch, pe care le comenta savuros. Ștefan Cazimir, în *Caragiale față cu kitsch-ul* (Cartea Românească, 1988), relatează că, în 1906, mulțumindu-i lui Petre Missir pentru o carte poștală celebrând jubileul monarhiei, se declara hotărât s-o păstreze spre a o lăsa moștenire copiilor, atât de senzațională îi părea reprezentarea „triumfului grandioz". Prietenilor din țară le trimitea ilustrate penibile din Berlin, ca aceea în sepia, înfățișându-l pe Beethoven „plimbându-se inspirat prin pădure". Aceasta nu l-a împiedicat ca, la 1 februarie 1899, să prezinte pe scena Teatrului Național, spectacolul *100 de ani. Revistă istorică națională a secolului XIX, în 10 ilustrațiuni.* Reconstituit de Ștefan Cazimir, spectacolul este de un kitsch irezistibil, fără a se dori o parodie. „În *Tabloul V*, îi vedem pe Alecsandri și Bălcescu luând, la 1848, calea exilului. Amândoi tinerii patrioți, în mantie neagră, își poartă atributele: poetul, lira, istoricul, pana. Ei înaintează încet și se opresc triști în mijlocul scenei" (*op. cit.*, pag. 107). Spectacolele alegorice de azi, marcând aniversarea Revoluției Franceze sau începutul olimpiadelor, se înscriu în același gen. Spectacolul lui Dan Puric nu face excepție.

În seara premierei, înainte de începere, suntem anunțați că trupa *Passe-Partout – DP*, în urma deciziei Ministerului Culturii și al Cultelor, a devenit parte integrantă a Teatrului Național. Tonul excesiv de solemn s-ar fi potrivit mai bine cu vestea unirii Basarabiei cu Patria Mamă. Spectacolul începe cu o ipotetică vizită a unor turiști la Muzeul Teatrului Național, prilej pentru o retrospectivă care îmbină istoria teatrului cu cea a țării. Se succed momente mai mult sau mai puțin reușite, toate însă animate de admirabila condiție fizică și acuratețe coregrafică a dansatorilor. Proiecțiile video sunt folosite din plin. Pentru o viziune postmodernă, s-ar fi potrivit o ironie fină care să evite bombasticul și autocelebrarea, ceea ce nu se întâmplă decât pe alocuri – de pildă, în scenele care reconstituie cu alegrețe teatrul popular, sau în anumite momente ca turneele unor monștri sacri precum Sara Bernhardt sau Eleonora Duse, spectacole mari ca *Hamlet* sau *Fântâna Blanduziei* etc. Parodierea diverselor stiluri regizorale (îndeosebi acelea din anii șaizeci) este reușită, dar mai puțin savuroasă decât, de pildă, în spectacolul *Țara lui Abuliu*, jucat la Teatrul de Comedie. În schimb, episoadele „istorice" sunt

deseori penibile, ca, de pildă, războiul din 1877, realizat coregrafic după principiul jocului de copii „Țară, țară, vrem ostași!". Epoca lui Caragiale este marcată prin monoloage din *off*, dublate de un fel de teatru de umbre. Talentul și energia trupei sunt puse în slujba unui demers convențional, nepotrivit cu orizontul de așteptare al publicului mileniului trei.

Ovațiile au răsplătit munca irosită și talentul rău direcționat. Singur, în loja oficială, Dinu Săraru privea vasta scenă, încercând „oastea să și-o recunoască", precum Napoleon, câmpia de la Waterloo.

Doina MODOLA

O poveste inițiatică

Piesa *Magul* de Paul Miron aparține unei forme mai puțin frecvente în dramaturgia românească: teatrul bizuit pe subiecte religioase. Inspirată dintr-un episod al *Vechiului Testament* (*Numerii* 22–24, 31), referitor la exodul evreilor spre tărâmul făgăduinței, piesa reconstituie momentul în care, prin intermediul vrăjitorului Valaam, Dumnezeu se autorevelează, vestind lumii victoria poporului lui Israel, alesul său, și nașterea din el cândva, în viitor, a Mântuitorului omenirii. *Magul* amintește jocurile medievale și dramele biblice (în care subiectul acesta a fost dramatizat adesea), dar se deosebește de ele prin spiritul modern al ambiguității și prin tonalitatea adesea șăgalnic-pioasă. Factura episodică în care e proiectată piesa (cele patru acte sunt împărțite în douăzeci și șase de scurte tablouri) o înrudește deopotrivă cu scenariul misterial al Evului de Mijloc, dar și cu piesa cu stații expresioniste. Spre deosebire de aceasta din urmă însă, e mult mai puțin ostentată, tonul sibilinic și aura enigmatică în care se desfășoară evocând atmosfera miraculoasă a timpurilor originare. Piesa nu aspiră spre ceremonia somptuoasă a misterelor claudeliene, preferând mai degrabă aparența simplă a pildelor biblice, care își revelează nivelurile și sensurile abia la reluarea lecturii. În jocul acesta de semnificații mereu mișcătoare, piesa își găsește potențialul dramatic, pigmentat de umorul bonom și, pe alocuri, îndrăzneț.

Neobișnuit în datina românească și neîncurajat de ortodoxie, teatrul cu subiect religios este la noi o descoperire a veacului al XX-lea, în care au evoluat puțini dramaturgi, cel mai important fiind, desigur, Lucian Blaga, cu a sa paradoxală parabolă biblică *Arca lui Noe* (subiect reluat apoi de I.D. Sârbu și Horia Lovinescu în cheie laic-simbolică). S-ar mai putea adăuga Ion Marin Sadoveanu, Ion Luca, Vasile Voiculescu, Valeriu Anania, Mircea Vulcănescu și (puțini) alții, ca autori de teatru spiritual-religios, dar genul n-a atras, nu s-a bucurat de interes și n-a produs mari valori.

Istoria marelui vrăjitor *Valaam* apare în piesa lui Paul Miron ca o poveste inițiatică, în care Magul hărăzit cu darul clarviziunii, situat chiar la răscrucea credinței magice cu acea mistică și a politeismului cu monoteismul, devine vestitor al noii ere când se impune, prin voința lui Dumnezeu, neamul ales în condiția sa preferențială, și îl anunță pe Hristos. Se ridică astfel edificiul credinței în Dumnezeul unic ca fundament și ziduri ale construcției a cărei cupolă și desăvârșire o va aduce creștinismul, prin sacrificiul cristic răscumpărător.

Neiudeu, de neam din Mesopotamia, renumit pentru iscusința sa de taumaturg, pentru aceea de a prevedea viitorul și, deopotrivă, pentru capacitățile sale de a manipula destinul, de a binecuvânta și blestema, *Magul Valaam* este, în

același timp, investit cu darul profeției. La capătul unei evoluții care îl duce de la îndeletniciri mantice și șamanice profitabile, care îl arată bine ancorat în cele lumești, apreciind traiul bun și câștigul și nedându-se în lături de la a trândăvi, a trage pe sfoară, a asupri munca altuia, magul ajunge treptat, parcă ridicându-i-se văluri–văluri de pe vederea interioară, să primească din ce în ce mai smerit revelația progresivă a Dumnezeului unic. Conversiunea nu e lipsită de frământări și comoții. Plin de îngâmfare și sigur pe arta sa de a manevra puterile, *Valaam* ajunge treptat la conștiința nimicniciei sale în fața atotputerii lui Dumnezeu, pe care, la început nu este nici măcar capabil să-l audă, el, care a înduplecat puzderie de zei de toate calibrele.

Regizorul Ovidiu Lazăr s-a lăsat ispitit de o grilă oarecum feerică în montare, adoptând ingenuitatea, gluma complice, o familiaritate, în ton popular, cu întâmplările sacre. Viziune în deplin acord cu plastica decorului (scenografia Nicolae Mihăilă), în care pomii pitici, ornamentali, ruginii, străjuiesc un mic cort-casă închipuind gospodăria Magului, situată între „colini" convenționale. Mult umanizată în concepția lui Ovidiu Lazăr și a protagonistului său, povestea lui *Valaam* renunță la dimensiunea metafizică (ce răzbate, totuși, din text), adoptând tonalitatea specifică poveștilor apocrife, ce împământenesc la noi marile evenimente biblice.

Exodul iudeilor – dimensiune epopeică a piesei – se face simțit în fundal, mulțimea în neîncetată bejenie (alcătuită majoritar din studenți-actori ai Facultății de teatru ieșene) mereu prezentă, dar nevăzută, apare uneori ca prin miracol, furișată printre arbuști. Cel mai adesea se aude doar ca un tumult care crește, ca o mulțime care se agită, se vaită, ridică tonul sau îl invocă în cor pe Domnul Puterilor, cerându-i ajutorul.

Actor cu alese calități, Petrică Ciubotaru a ales simplitatea accesibilă, jovială, dar uneori nesigură, neutră a rostirii spre a întruchipa evoluția bătrânului Mag. Transformarea acestuia domină intriga și o reprezintă, dar narațiunea nu se reliefează destul de ferm, în evidențierea comoțiilor ziditoare. *Valaam* e bine caracterizat în ocupațiile zilnice, mai ales, ospătându-se zdravăn, chiar la început, și alegând oasele pentru a se sluji de ele la ghicit, beștelindu-și ucenicul și organizându-și deopotrivă nevasta și măgărița, pentru a le spori eficiența în muncă. Tot așa, e vie scena iscusințelor și îndeletnicirilor vrăjitorești. Schimbarea lui spirituală este însă mai puțin conturată.

Departe de a fi cocoșată, slabă și agresivă cum o pretinde textul, *Keb*, soția lui *Valaam*, schițată de Pușa Darie, e o femeie împlinită, destul de tânără, cochetă, comodă, dedată la trai bun și daruri. Ea are ascendent asupra soțului pentru care e și medium și ajutor în îndeletnicirile vrăjitorești, ca la prestidigitatorii moderni. Pornită împotriva comodității ucenicului (Doru Aftanasiu), dar și împotriva măgăriței, când aceasta devine mediatoare în raporturile lui *Valaam* cu Dumnezeu, uzurpând-o astfel din funcție, *Keb* vociferează și se manifestă fără reticențe ca o femeie de rând. *Yok,* ucenicul lui *Valaam*, mincinos, puturos, lingușitor, alcătuiește împreună cu nevolnicul *Gol* (Cătălin Tudor Manea) – care, de zgârcit, preferă să-și sporească dobitoacele cu miraculosul ulei de zmeu decât să se trateze el de sterilitate – , un cuplu comic menit să învioreze picant atmosfera.

Regii Moabului, *Balac* și *Obot* (Emil Coșeru și Călin Chirilă), dau glas cu prestanță, îngrijorării conducătorilor neamurilor ce urmează a fi învinse și nimicite de iudei. Toate încercările de salvare se dovedesc neputincioase în fața voinței lui Dumnezeu, care, prin intermediul lui *Valaam*, din ce în ce mai obedient, își transmite hotărârile nestrămutate.

„Oaspetele" lui *Valaam*, *Azaria*, înfățișarea cotidiană înșelătoare sub care se ascunde arhanghelul *Rafael*, trimisul lui Dumnezeu, e și el, sub chipul lui

Constantin Pușcașu, o apariție umanizată chiar și când se dezvăluie ca mesager divin. Secvența în care el barează calea lui *Valaam* spre a i se arăta, are prea puțin contur scenic, în raport cu însemnătatea ei în traseul iluminării – aceea de a-i arăta protagonistului, prin glasul măgăriței care vorbește, și prin însăși apariția *Îngerului*, voința lui Dumnezeu. E momentul în care umplându-se de Duh dumnezeiesc, *Valaam vede* nevăzutul. Fascinantul tablou al lui Rembrandt, *Valaam* (1626), imortalizând cutremurul clipei, înverșunata opintire a existenței, covârșită de puterea lui Dumnezeu, i-ar putea fi reper.

La rândul ei, măgărița *Aia*, interpretată de Antonela Cornici adoptând tranșant înfățișarea și interpretarea unui personaj dintr-un basm pentru copii, nu marchează fiorul minunii.

Opțiune repertorială remarcabilă, atât prin încercarea de a institui la noi un teatru mai aparte, cât și ca piesă a uneia dintre cele mai valoroase personalități ale diasporei românești, savant de renume și, în ultimul deceniu, dramaturg și prozator „dezlănțuit", *Magul* de Paul Miron la Teatrul Național din Iași are, totuși, un farmec aparte și uneori sfătos, șovăind în pragul unei respirații transcendente.

Sorin CRIȘAN

Colonelul și păsările

Exită în teatrul bulgar o propensiune spre filosofic ori, cel puțin, spre meditația aforistică. Trecând, la începutul secolului al XX-lea, printr-o perioadă romantică (cu Ivan Vazov), căruia i se contrapune creația de inspirație mitologică a lui Petko Todorov (cel care își transferă personajele într-un context explicit filosofic), iar apoi prin drama poetică a generației de după 1960 (Ivan Peitcev, Ivan Radoev, Valer Petrov), dramaturgia bulgară se impune prin Margarit Minkov (cu o remarcabilă piesă, *Vatra*, 1990 – o parabolă despre singurătatea cuplului și a forțelor disolutive) și Hristo Boicev.

Preocupările lui Hristo Boicev se îndreaptă spre dramele unui social capabil a recupera date și stări ale unei lumi existențiale. *Orchestra Titanic* (1999), o piesă cu o pregnantă potențialitate scenică, ne deschide imaginea unei gări abandonate, în care câțiva marginalizați ai societății își caută rostul în așteptarea unor călători pe care să-i jefuiască.

Un același micro-social tulburător îl aflăm *Colonelul și păsările* (1999), piesă așezată în scenă de Alexandru Dabija la Naționalul clujean. Spaimele războiului, alienarea umanului, frica dar și speranța mântuirii (sub orice mască ar fi regăsită) se unesc într-o creație tragi-comică al cărui poetic este protejat ca element funciar. Spațiul ficțiunii, spațiul de joc este unul des întâlnit în dramaturgia contemporană: spitalul psihiatric. Ceea ce diferențiază creația lui Boicev este umbra însoțitoare a umanului. În *Colonelul și păsările* nu se trece definitiv în lumea nebuniei; stările schizoide, temerile, chiar *amnezia* (!?) își găsesc finalitatea în conservarea memoriei. Actul itinerant (părăsirea spitalului-mănăstire și trecerea granițelor reale – dar și a *realității-reale*) nu se traduce în mod necesar prin dorința de salvare (mântuire?), ci prin aceea de *reprezentare* a *memoriei*, de constituire a unui *spațiu mnezic* proteguitor.

S-a vorbit mult după cea dintâi reprezentație de la Cluj cu *Colonelul și păsările* de faptul că am fi puși în fața unui spectacol de actorie, că regia ar

aluneca pe un plan secund. E adevărat, în măsura în care gândul nostru se oprește la formă, la elementele exterioare ale reprezentației, la ceea ce privirea reține întâia dată. Însă ceea ce numim *conținut* dezvăluie o alcătuire complexă, articulată în cele mai fine detalii, nelăsând să irumpă (tentația piesei fiind mare!) grotescul ori artificiul gratuit. Alexandru Dabija respinge orice tendință de a câștiga facil bunăvoința publicului, chiar cu riscul de a trece regia în urma creației. A fi simplu nu înseamnă a fi simplist, pare a afirma Alexandru Dabija, ci a dovedi deplina înțelegere a resortului intim al piesei și a menirii reprezentației.

Decorul propus de Horațiu Mihaiu (să spunem că este vorba de un spectacol-studio) este la rândul său, simplu, propunându-și un efect net, acela de a sugera, prin singurele obiecte prezente, paturile și un televizor (care repetă aceleași și aceleași știri), lumea golită de sens în care „pacienții" își caută / justifică particularitatea de ființe umane. Tragicul personajelor este dublat de comic, ceea ce întărește tușa existențelor debusolate. *Mata Hari* (Elena Ivanca) își asumă cu dezinvoltură toate stările pe care mintea i le dictează; comicul său nu pare a fi pregătit, ci născut în chiar clipa jocului. Ei i se alătură *Meral* (Ramona Dumitrean), al cărei joc declanșează râsul spectatorilor, însă un râs pe care personajul / interpreta îl potolește prin dramaticul trăirilor. O elaborare prea mare a rolurilor le-a condus pe Eva Crișan (*Teresa*) și Angelica Nicoară (*Nina*) la impunerea unor situații neplăcute de rizibil, în locul celor de comic. Irina Wintze (*Titch*) și Carmen Culcer (*Doctorița*) sunt prezente în roluri „muncite". Doar atât. Desigur, Victor Rebengiuc concentrează atenția spectatorilor o dată cu apariția sa pe scenă. Nimic nu rămâne – în personajul pe care-l creează, *Fetisov* – la voia întâmplării. Rolul său se impune ca un tot perfect articulat de la cea dintâi replică, de la cel dintâi gest. Un actor care nu se măsoară cu partenerii săi de joc, nu se măsoară cu sine, ci cu însuși Actorul.

Teatrul Național Cluj-Napoca – Colonelul și păsările **de Hristo Boicev. Regia: Alexandru Dabija. Scenografia: Horațiu Mihaiu. Distribuția: Victor Rebengiuc, Carmen Culcer, Angelica Nicoară, Irina Wintze, Elena Ivanca, Ramona Dumitrean, Eva Crișan**

Roxana CROITORU

Succesiune de emoții

Se întâmplă ca regizorul Tompa Gábor să fie și poet. De aceea, de multe ori, semnificația spectacolului în limbajul său e mai curând o stare sufletească decât o observatie anume.

Doua spectacole de studio *Julia* de Visky András si *Play* de Samuel Beckett vin să confirme un stil care a îmbrăcat forma spiritului său de o expresivitate aparte.

Julia, piesa scrisă de Visky András (scriitor, poet, dramaturg al teatrului Maghiar de Stat Cluj), în vers alb și într-un limbaj cult de o anume frumusețe, concentrează impresionanta poveste de dragoste a părinților săi, grefată pe atrocitatea gulagurilor esteuropene.

Povestea Juliei, în care „Romeo" și Dumnezeu sunt evocați și invocați mereu, are loc la domiciliul forțat al eroinei, în Delta Dunării. După evenimentele din Ungaria anului 1956, preotul, soțul mult iubit, devine suspect pentru autorități și este condamnat la 22 de ani de temniță grea. Soția Julia, împreună cu cei șapte copii este deportată la 1000 de kilometri de casă, privată de libertate, fără nici o posibilitate de comunicare cu lumea „liberă", fără vreo veste de la soțul închis, despre a cărui soartă nu știe nimic: dacă mai este sau nu în viață.

Szilágyi ENIKÖ

Foto: Pávai Csanád

Cu deosebită sensibilitate, într-un limbaj de mare forță și poezie, e redată lupta îndârjită a acestei femei plină de credință în Dumnezeu, care o va ajuta să-și salveze copiii, iubirea nemăsurată și libertatea. Povestea se derulează pe mai multe paliere: frânturi din scene trăite în doi (citatul cultural e mereu prezent: lecturi în zori și pe înserat din *Exod*), dialogul cu divinitatea (trimiteri la *Cartea lui Iov*), emoția primei ploi în Deltă. Credința în dreptate e susținută de puterea iubirii, Julia reușind să dezlege semnele din întâlnirea cu autoritățile și să-și dea seama că soțul ei trăiește. Pentru că dragostea ei trăiește, iubirea lor va supraviețui cu adevărat, cultivă și în copii încrederea reîntâlnirii cu tatăl lor. Libertatea e recâștigată.

Play de Samuel Beckett – piesă scurtă „o poveste despre tradiționalul triunghi amoros, un bărbat și fostele sale iubiri", despre efemeritatea dragostei și nesfârșita singurătate în doi.

Pornind de la întâmplări, ambele piese sunt de fapt pe scenă o succesiune de emoții. Corelația se face nu în evenimente, ci în emoții.

În *Julia* și în *Play*, decorul e unic, static ca și interpreții. Spațiul și eroii se animă de la și prin lumină. Forța e comprimată în iubire, ură și suferință.

În *Julia*, actrița reînvie emoțiile trăite așezată pe o fâșie de nisip, strâns ghemuită cu genunchii îmbrățișați, ușor rezemată de gardul ce o desparte de lume, nemișcată, concentrată în glas și privire. Lumina o apropie, o depărtează, se colorează sau devine opac-lăptoasă după starea pe care o transmite.

În *Play* tot un decor unic. Cei trei: soțul-amant, soția și iubita, imobilizați în trei dulapuri-urne, din care li se conturează doar capul, încep să vorbească numai când sunt luminați de razele reflectorului. Coperta spectacolului e mâna. Mâna care apare în filmul alb-negru (Tompa e și regizor de film), unde perechi de îndrăgostiți se înlănțuie și se desfac pe muzica interpretată la pian. O mână care, pe măsură ce perechile sunt cuprinse de frenezia amorului, devine schelet. Povestea celor trei vine de dincolo, din întuneric, nu dintr-o lume de nici unde, nu după „sfârșit de partidă", ci de dincolo, din întuneric.

Lumina trece de la o față la alta, sacadat, lent sau rapid, într-o expresivitate de clovni (specifici lui Beckett) își deapănă emoțiile, stările din priviri, rictusuri, tonalități. În final, din nou mâna, mâini care nu reușesc să se atingă, se desprind din urnele-dulap, deschid ușor un sertăraș care luminează esența sufletească a fiecăruia: o pasăre străjuită de o oglindă spartă, o inimă, o lalea, o coloană vertebrală, o colivie.

Cei trei actori de la Teatrul Thália din Budapesta (dar pe Szilágy Enikö am urmărit-o cu ani în urmă evoluând la teatrul din Târgu Mureș iar Keresztes Sándor e memorabilul Rege din *Hamlet*-ul lui Tompa, de la Cluj), Szilágy Enikö–*Julia* și *Soția*; Buza Timea–*Iubita* și Keresztes Sándor–*Soțul*, cu pasiune, poezie și ironie ne captează prin forța privirii și a cuvântului.

Scenografia pentru *Julia*: Judith Dobre Kothai, pentru *Play*, Both András (asistent execuție Nagy Endre) traduc cu talent simplitatea esențializată a mijloacelor de exprimare regizorală și actoricească.

Tompa realcătuiește aceste lumi frânte, dezarticulate din *Julia* sau din *Play* într-o exprimare extrem de sugestivă de lumini și umbre ce se aprind și se sting din și în întuneric, descărcate de orice balast în jocul actorilor și în spațiul scenic.

Teatrul Maghiar de Stat Cluj în colaborare cu Teatrul „Thália" din Budapesta –Julia **de Visky András. Regia: Tompa Gábor. Decor, costume: Dobre-Kóthay Judit. Muzica: Selmeczy György. Distribuția: Szilágyi Enikö, Keresztes Sándor, Buza Timea. Premiera: 8 noiembrie 2002**

Teatrul Maghiar de Stat Cluj în colaborare cu Teatrul „Thália" din Budapesta –Play **de Samuel Beckett. Regia: Tompa Gábor. Decor: Both András. Muzica: Demény Attila. Distribuția: F1 - Szilágyi Enikö, F2 - Buza Timea, B - Keresztes Sándor. Premiera: 25 mai 2003.**

Doina PAPP

O rudă de-a lui Arlecchino

Eduardo de Filippo (1900–1994) – nume aproape legendar al teatrului contemporan – e într-un fel un garant de succes pe orice afiș.Meșteșugul scrisului pentru teatru, dobândit în îndelungata sa experiență de actor, dar și un accentuat instinct al locului, pe care l-a avut ca napolitan stau la baza inspiratelor sale comedii,bântuire de un fior dramatic totdeauna impresionant.Cele două măști ale teatrului pe care le mânuiește cu abilitate, râsu'–plânsu', dar și jocul cu acestea la care recurge în permanență în relația cu realitatea, au la acest autor o dezinvoltură plină de farmec,permițându-i totodată o apropiere de adevăr.

În ciuda faptului că nu se număra printre cele mai cunoscute și jucate piese ale sale – precum *Filumena Marturano, Minciuna are picioare lungi,Blestematele fantome – De Pretore Vincenzo* (*La voce del padrone*) e reprezentativă pentru modul în care autorul italian s-a preocupat de condiția sărmană a oamenilor pe de o parte, de forța teatrului de a se implica în această realitate prin simțul ludic specific, analizat anume în piese ca *Arta comediei* sau *Marea magie.*

Pirandellian la începuturile creației sale, cu un recunoscut spirit popular, moștenit de la precursorul său Eduardo Scarpetta, De Filippo este în această

Horațiu MĂLĂELE și
Doru ANA

comedie şi un îndrăzneţ moralist care pune-n discuţie teme sensibile precum relaţia cu divinitatea, atât de frecventată in zilele noastre, un motiv în plus pentru ca alegerea titlului să intereseze. În locul atitudinilor încruntate, actorul–autor abordează însă aici supranaturalul cu o adorabilă nonşalanţă creând situaţii burleşti pline de umor şi fantezie.In centrul lor – *Vincenzo* – acest original personaj, a cărui candoare şi spirit boem fac din ocupaţiile lui lumeşti neortodoxe pretext artistic şi mai puţin de dramă socială (fură fiindcă e sărman!, ar zice istoricul marxist de teatru Vito Pandolfi).

Ascendentul său în teatrul italian şi al lumii e Arlecchino însuşi, Scapin, Scaramouche, actorul prin excelenţă, care se transpune în tot felul de situaţii, mai cu seamă pentru a le înţelege.

Această esenţă eminamente teatrală l-a atras probabil şi pe Horaţiu Mălăele, când a ales să joace rolul în montare proprie, fiindcă altfel probabil că ar fi avut pe prea mulţi de convins.A contat în alegerea sa, firește, şi succesul spectacolului de odinioară (stagiunea 1961–1962) regizat de Valeriu Moisescu, cu Toma Caragiu în rolul titular, care i-a făcut piesei o bună intrare în repertoriul românesc.

Cum era de aşteptat, spectacolul speculează tema travestiului (Vincenzo se ascunde sub nume şi identităţi de împrumut), a relaţiei cu masca într-o realitate luşantă, pe ape, precum a Veneţiei. Sunt ceva sugestii de carnaval şi trimiteri la ambianţa specifică a lagunelor în care Vlad Mugur l-a condus nu demult pe Mălăele spre o creaţie magistrală în *Mincinosul* de Goldoni. Mirajul acela de clarobscur veneţian, în *sfumatto,* ca în pânzele rafaeliţilor, pare aici însă doar caricat (y compris fumul gros din scenă), poate şi pentru că personajul persiflează mai tot timpul şi-şi *joacă* naivitatea spre a-i face pe ceilalţi să cadă pe gânduri.Când se roagă sfântului de pe soclu, ca şi atunci când pune în aplicare planul de îmbogăţire inspirat de logodnica sa, *Vincenzo* e acelaşi saltimbanc din Carnaval, unde nimic nu e îndeajuns de serios pentru a face măştile să cadă.Până la momentul final, al adevărului, firește, întotdeauna trist şi lucid. Postura îi vine mănuşă lui Mălăele, interpret al atâtor clovni geniali din teatrul lumii. Mai puţin se lasă captivaţi, de ipostaza aceasta de ambiguitate fertilă a piesei (ce suntem şi ce părem a fi), unii actori care trec prin peisaj indiferenţi, fie pentru a interpreta figuri de fundal, fie pentru a intra în relaţie cu eroul şi închipuirile lui.Tabloul visului de dinaintea morţii, în care e coborât de pe soclu şi spulberat misterul divin,momentul vizitei la sfinţii „demitizaţi" de şugubăţul napolitan, suferă cel mai mult din cauza acestei superficialităţi,creând şi o oarecare confuzie în privinţa revelaţiilor pe care le trăieşte personajul. Spectacolul debutează, în schimb, cu o autentică atmosferă napolitană,plină de pitoresc şi culoare,cu accente groteşti subliniate şi de scenografia Mariei Miu (Costumele aparţin firmei Janine). Luminiţa Gheorghiu, stăpâna hanului unde se ascunde sub nume de împrumut vagabondul, compune un personaj robust cu umor popular savuros, iar Clara Vodă în rolul nătângii *Nunicia* are aplomb şi un farmec special, ivit din jocul inteligent al actriţei. De altfel, ea îşi elaborează minuţios şi celelalte apariţii, crescând de la o scenă la alta, până la finalul dramatic în care tăcerile sunt la fel de expresive ca şi ţipetele de mai înainte.Un debut remarcabil al actriţei pe scena Teatrului Bulandra, îndrumat de acelaşi Horaţiu Mălăele, partenerul – profesor din *Lecţia.*

Teatrul Bulandra – De Pretore Vincenzo **de Eduardo de Filippo. Traducerea: Florian Potra. Regia şi versiunea scenică: Horaţiu Mălăele. Scenografia: Maria Miu. Coregrafia: Lorette Enache. Muzica: Dirina Crişan Rusu. Costume: Janine. Cu: Luminiţa Gheorghiu, Horaţiu Mălăele, Clara Vodă, Marius Capotă, Doru Ana, Daniela Nane, Mihai Bisericanu, Ion Cocieru, Petre Lupu, Adrian Ciobanu, Petre Dinuliu, Georgeta Ciocârlan, Profira Serafim, Lorette Enache, Mihaela Zamfirescu, Bianca Cristea, Filip Ristovski, Stelian Bica.**

Cristina MODREANU

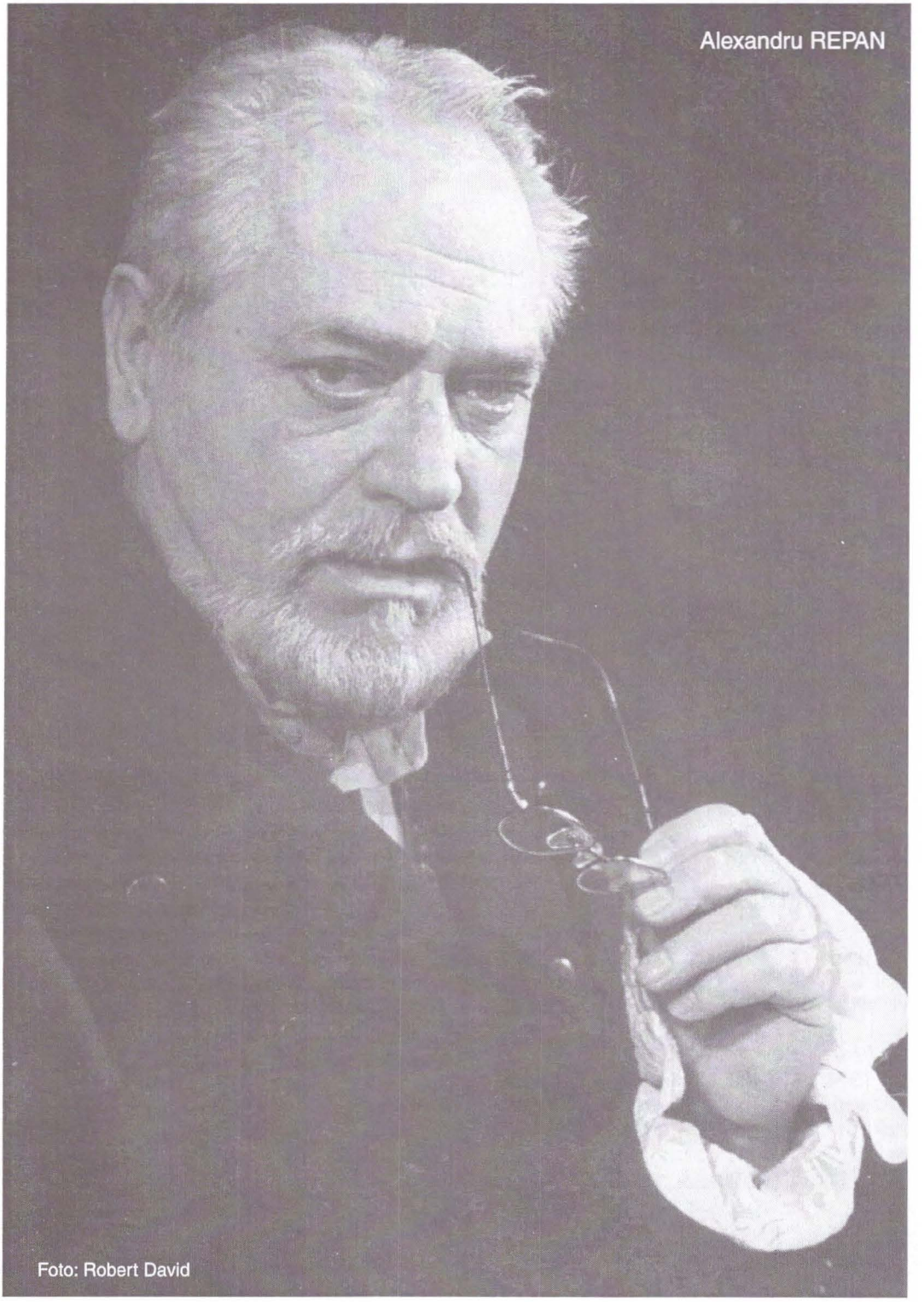
Pe marginea unei întâlniri provocate și a unui spectacol ratat

Scriu aceste rânduri, recunosc, dintr-o mare frustrare. Ea a fost provocată de o discuție propusă în luna mai de direcția Teatrului „Nottara", care a invitat colaboratori ai teatrului, trupa acestuia și pe cronicari la o dezbatere. Inițial am înțeles, la telefon, că ar fi vorba despre o discuție aplicată strict asupra teatrului care făcea invitația, dar, la fața locului s-a dovedit că se dorea, de fapt, o referire generală, la teme generale, ținând de teatrul românesc în general. „Nu suntem bolnavi, nu vrem să mergem la doctor", a replicat directorul Mircea Diaconu, la un moment dat, unui foarte respectabil cronicar care îl întreba, pe bună dreptate, pentru ce anume fusese invitat, concret, la această întâlnire. Mărturisesc deschis că, din acel moment, nici eu n-am mai înțeles exact care era rostul întâlnirii. Mi-a plăcut foarte mult ideea, am simțit în ea o deschidere sinceră către părerile noastre, către puncte de vedere, prin forța lucrurilor, diferite, o nevoie a trupei de consultare și de confruntare a propriilor convingeri. Am crezut pe deplin în buna-credință a acestei încercări.

Frustrarea de care vorbeam la început ține de faptul că aceste așteptări ale mele – e posibil să fi fost exagerate, e o tendință pe care cu greu mi-o reprim – au fost spulberate. Și nu știu cât de clar am reușit eu să explic – în toiul unei dispute destul de aprinse – care mi se pare a fi, din punct de vedere artistic, starea repertoriului de la „Nottara".

E foarte greu ca atunci când te duci în casa cuiva, invitat fiind acolo chiar de gazdă, să te apuci să-i faci reproșuri pentru cum și-a aranjat locuința, ce cărți are în bibliotecă sau la ce filme vrea să se uite. Nu, nu e greu, este imposibil, bunul-simț îți interzice așa ceva. Numai că noi ne aflam într-o casă deschisă tuturor, un loc unde cărțile din bibliotecă – pentru a continua comparația – pot fi și sunt împrumutate și citite de oricine, iar gazda are o mare responsabilitate tocmai din această cauză. O actriță foarte cunoscută amintea cronicarilor, cu acest prilej, „să scrie despre artiști cu dragoste". Eu cred că cel mai mare semn de iubire față de cineva este să-i spui cât se poate de direct și fără „îndulciri" ceea ce crezi despre ceea ce face. Nu văd cum poți să te mai uiți în ochii unui om pe care l-ai mințit „din dragoste", nu văd cum te poți simți altfel decât vinovat față de cineva pe care l-ai indus în eroare și care, poate, chiar a crezut că merge pe drumul cel bun din cauza lipsei tale de curaj.

Așa încât o spun cu iubire: nu cred că direcția în care merge Teatrul „Nottara" în ultimele două stagiuni este cea bună. Și voi detalia de ce, așa cum n-am putut să o fac pe deplin la fața locului. Directorul acestui teatru, Mircea Diaconu, a introdus în discuția cu pricina câteva concepte care ar putea suna foarte bine – „o nouă reteatralizare a teatrului", „reîntoarcerea la actor", „bucuria publicului". Toate aceste sintagme, pe care sper că le-am reținut exact, ca să nu fiu bănuită de cine știe ce manipulare a cuvintelor, sunt foarte valabile cu condiția ca în spatele lor să nu se ascundă, așa cum mi se apre că se întâmplă în acest caz, o lipsă acută de direcție. Pot să fiu sau să nu fiu de acord cu gustul pentru teatru al dlui Diaconu – s-a dovedit, de altfel, că nici nu suntem de acord – dar trebuie să fie limpede, când privești repertoriul acestor două stagiuni : 1) în ce direcție se îndreaptă acest


Alexandru REPAN
Foto: Robert David

teatru, care este estetica pe care o propune el spectatorilor şi 2) în ce măsură a reuşit acest teatru să ducă la bun sfârşit ceea ce şi-a propus. Asta înseamnă alegeri de repertoriu în concordanţă cu o direcţie artistică ce se vrea urmată – repet, indiferent ce presupune ea (teatru de bulevard, telenovele teatrale, musical, teatru de avangardă, dramaturgie contemporană sau combinaţii ale acestora, în proporţiile dorite de iniţiatori) – şi performanţă în genul respectiv.

Am avut de-atâtea ori impresia că vorbele ne trădează în timpul acestei discuţii, sau că noi le lăsăm, dacă nu chiar le împingem spre asta, forţându-le înţelesurile. Am avut senzaţia că ştim cu toţii despre ce ar fi trebuit, de fapt, să vorbim şi m-a înspăimântat felul în care mai toată lumea a ocolit aceste subiecte. Nu cred că aceşti oameni au provocat această discuţie degeaba sau ca să ne spună ce minunat e totul la „Nottara". Din păcate, cu toate că au existat, de cele mai multe ori, premisele unor reuşite, spectacolele de la „Nottara" sunt departe de ceea ce ar fi trebuit să fie. E simplu să mi se dea contraargumente, să mi se spună, cum s-a întâmplat, că trupa de aici n-are nevoie de regizori prea creativi, ca Silviu Purcărete, în regia căruia Mircea Diaconu a declarat că n-ar juca niciodată (oricine are dreptul, la urma urmei, să-şi recunoască limitele). Numai că e banal să dai vina pe context, pe problemele sociale, pe datele fixe impuse pentru ieşirea premierelor, pe tranziţie (de la o trupă la alta, de la un director la altul). Vine o vreme când se adună nişte titluri în repertoriu şi când începi să înţelegi că nu mai e vorba de accidente, ci de altceva. La Teatrul „Nottara" se munceşte foarte mult, asta se vede cu ochiul liber, publicul, ni s-a spus, vine în număr foarte mare, atunci care e problema? Chiar dacă nu poate fi încă exact diagnosticată o boală, ea există şi produce spectacole malformate, care vor sfârşi prin a îndepărta şi publicul.

Hiba vine din lipsa de pasiune, de credinţă, de implicare a creatorilor ce participă la realizarea unora dintre spectacolele care au ieşit la public în ultimul timp. Ultimul pe care l-am văzut, *Jocul dragostei şi al morţii,* în regia lui Lucian Giurchescu, nu avea nici una dintre calităţile mai sus pomenite, ca să nu mai spunem că nu erau deloc limpezi motivaţiile acestei alegeri repertoriale. Până când vom fi cobaii unor asemenea experimente ratate din start, care consumă energie, bani, timp şi se nasc moarte? E un lucru ce poate fi prevăzut încă de la început de „manageri", cu condiţia ca aceştia să fie traşi de mânecă de ordonatorul de credit, pe criterii juste, nu din tot soiul de toane, uneori cu iz politic, alteori cu parfum de frustrare personală acută.

Poate aşa s-ar putea evita situaţii absolut jenante în care actorii nu-şi cunosc textul, la câteva săptămâni de la premieră, sufleorul auzindu-se din sală, dar nefăcând faţă la lipsa de concentrare de pe scenă. Am trăit momente de stupoare la reprezentaţia cu *Jocul dragostei şi al morţii,* motivele fiindu-mi aruncate unul după altul: lipsa de sens a alegerii acestui text, vizând Revoluţia Franceză, greşelile flagrante de distribuţie, lipsa unor relaţii între personaje care ar fi trebuit să fie marcate de sentimente profunde, răvăşitoare. Cum se poate construi aşa ceva între două personaje separate ca apa şi uleiul – din cauza interpreţilor lor: Alexandru George (de a cărui deplină luciditate în seara respectivă mă îndoiesc profund) şi Diana Lupescu, rămasă la suprafaţa trăirilor personajului său şi departe de tumultul iubirii pe care ar trebui să-l sugereze. Cum să nu te apuce râsul când vezi că aşa-zisul îndrăgostit e mai fascinat de puiul pe care i-l pune iubita în faţă decât de femeie, iar elanurile lor amoroase sunt întrerupte de intervenţiile disperate ale sufleorului, care îl ajută pe intepret să-şi afirme iubirea? Îngrozitoare lipsă de profesionalism şi de respect pentru public, un stadiu incipient de manifestare artistică pe care nu-l mai poţi vedea, de exemplu, nici pe scena

Studioului „Casandra", unde spectacolele măcar se nasc din nevoia autentică de a spune ceva.

Singurul actor din scenă este Alexandru Repan, al cărui monolog despre ședința Comitetului Revoluționar te face parcă să zărești toată adunarea evocată, chiar dacă tot departe rămâi de ea, prin firea lucrurilor. De altfel, ritmul cade brusc de câte ori celelalte voci intră în dialog cu el, iar restul interpreților nu reușesc să determine spectatorul să intre de partea lor, în convenție. Te întrebi tot timpul ce anume vor să ne comunice aceste personaje, care sunt similitudinile dintre ele și noi, ce relevanță au frământările lor atât de prost jucate? Să fie oare atât de naivi creatorii spectacolului încât să-și imagineze că cele câteva replici de la început, în care nobilii se plâng de lipsurile cauzate de starea de insurgență a întregii societăți franceze, ar putea să mai stârnească vreo tresărire celor care au prins vremuri similare în timpul comunismului, prin replici de genul „se va băga făină" sau dileme ca „ce e mai groaznic, foamea sau frigul?". Formula de adresare directă către public, care se vrea element al unui „teatru-manifest" îi pune pe actori în situația de observatori neimplicați, patetici, ce fac pedagogie arătând cu degetul, în modul cel mai păgubos. E o construcție nedramatică, antiteatrală, scenele cu ceva coerență sunt întrerupte de accesele didacticiste care rup ritmul spectacolului.

Iată simptomele bolii: nu alegerea genului contează aici, ci felul în care acesta este slujit, finisarea profesionistă a spectacolului lipsește aici cu desăvârșire, lucru cu totul nepermis într-un teatru profesionist, iar gradul de participare al actorilor este aproape egal cu zero.

Chiar dacă nu doctorul poate repara așa ceva, o rezolvare ar fi timpul să se caute.

Teatrul Nottara – Jocul dragostei și al morții **de Romain Rolland. Regia și versiunea scenică: Lucian Giurchescu. Decorul: Puiu Antemir; costumele: Mirela Trăistaru; muzica: George Marcu; coregrafia: Roxana Colceag. Cu: Alexandru Repan, Diana Lupescu, George Alexandru, Ruxandra Sireteanu, Cristian Șofron, Ada Navrot, Ion Siminie, Gabriela Crișu, Daniel Popescu / Rareș Stoica.**

Constantin PARASCHIVESCU

VOCI – uneori întrupate

Teatrul vocilor e cel mai radiofonic. Care împlinește – sau nu – vocile propriilor lecturi singulare cu accente și efecte sonore, care valorifică ideile cuvântului, tăcerile, cu nuanțe noi, freamăt și emoție. În această privință, Teatrul Național Radiofonic a câștigat în ultimul timp în acuratețe și expresivitate modernă, plăsmuind din articulațiile vocilor și decorul sonor veritabile „imagini" dramatice ale subiectelor, iar în selectarea lor, opțiuni mai riguroase, de referință. Clasici universali au dobândit savoare originală prin versiunile lui: Costin Tuchilă (adaptare) și Cristian Munteanu (revenit la pupitrul regizoral pe care l-a onorat patru decenii) – *Adunarea femeilor* de Aristofan (cu Mariana Mihuț, Coca Bloos, Gabriela Popescu); Dan Puican (sărbătorit în 6 martie 2003 pentru 70 de ani de viață și 40 de activitate) – *Nevestele vesele din Windsor* de William Shakespeare (cu un Falstaff pe care am vrea să-l vedem și pe scenă, Alexandru Arșinel). Contemporani români se bucură de prețuire, când textele lor dezbat probleme reale – fie de natură dramatică a demnității în credință și istorie (Dan Tărchilă, *Brâncoveanu*, cu Constantin Codrescu, regia Constantin Dinischiotu), fie de cea

parodică a decăderii sub vremuri (Puşa Roth, *Roman de Bucureşti*, regia Leonard Popovici).

În legătură cu această ultimă piesă, comedie amară, i-am spune tristă prin sugestiile ei mai generale, e de menţionat că autoarea deţine o autentică măiestrie în a construi relaţii şi atmosferă fireşti, de actualitate, în replici succinte, cu nerv, haz şi miez, într-o acţiune cu patru personaje, gradată pe conturarea unui destin. Cu minuţiozitate feminină a creatoarelor de „macrameuri". *Georgica*, soţia lui *Grigorie*, face mereu macrameuri. Care-l exasperează pe soţ, altădată inginer ce nu s-a orientat în comunism, acum liber în democraţie să mizeze pe facilităţi, pe o aventură amoroasă şi să-şi sfideze nevasta – „Vai de capul ei, că e doar suport pentru basma!". Un nepot scrie un roman, pentru că „viaţa de oraş e un roman", caută sponsori. Dar, de la o zi la alta, speranţele se destramă, viaţa se degradează, le „fură" orizonturile, temeiurile, pensionarul *Grigorie* e părăsit de iubită, de „basma", de facilităţi, şi pentru a trăi ajunge să vândă macrameurile de care şi-a bătut joc. „Macrameurile nevestei, paşaport pentru bătrâneţe", constată amar. S-a spus că e „melodramă de bloc", dar mai degrabă e comedie cusută cu aţa gravă a realităţii care destramă destine. În derizoriu. Cu farmecul autenticităţii vocilor lui Virgil Ogăşanu (*Grigorie*), Dorina Lazăr (*Georgica*), George Ivaşcu (nepotul *Marius*) şi Adriana Trandafir (iubita *Maria*), cu naturaleţea discuţiilor în care se întretaie şi se suprapun glasurile în dispute familiale (şi nu numai!), coerent conduse de Leonard Popovici. S-a obţinut o versiune incitantă de spectacol radiofonic realist, cu ecou în zilele noastre.

Un proiect remarcabil la teatrul undelor sonore e cel lansat la sfârşitul anului trecut, de teatru-document, sub genericul „Biografii, memorii, mărturii" (producător Magda Duţu, redactor Costin Manoliu). A debutat cu *Icoana unei vieţi: Zosim Oancea*, consacrată destinului exemplar al preotului din Mărginimea Sibiului (scenariu Costin Manoliu, regia Gavriil Pinte), a continuat cu patru emisiuni dedicate unui model uman, intelectual şi moral, *Lena Constante* (aceiaşi realizatori), cu *Jurnal în căutarea lui Dumnezeu – Arşavir Acterian* (scenariu Crenguţa Manea, regia Gavriil Pinte) şi, în luna mai, cu evocarea unei personalităţi luminoase din cultura română, puţin cunoscută, victimă şi ea a vitregiilor istoriei, *Alice Voinescu – Arta de a suferi* (scenariu Doina Papp, regia Attila Vizauer, cu vocea emoţionantă a Irinei Petrescu şi discretă a lui Radu Beligan). Personalităţi puternice, ale căror mărturii, uneori cutremurătoare, constituie adevărate pagini de reflecţie pentru generaţiile actuale şi viitoare. Pentru că o ţară care nu-şi cunoaşte, sau cum spune eroina însăşi, „îşi reneagă trecutul, nu are viitor".

*

Mai mult decât la lectură, teatrul radiofonic (bun) îşi stârneşte imagini. Vocile par a se întrupa. Dar şi unii dramaturgi scriu uneori pentru scenă piese cu „voci". Voci ale unor făpturi care invadează universul interior al unei persoane şi de a căror înfăţişare autorul n-a simţit nevoia să luăm cunoştinţă. Proiecţii ipotetice. Aşa a fost piesa dramaturgului, pe nedrept uitat astăzi, Tudor Popescu, *Noaptea marilor speranţe*, cu o telefonistă de serviciu în noaptea de revelion. Din vocile care o asaltează se întrupează numai una de bărbat, pentru o sensibilă şi imposibilă idilă. S-a jucat puţin, la limita melodramei cu parodia, regizorii au simţit nevoia să „întrupeze" vocile, singurul care a făcut-o cu fantezie a fost Silviu Purcărete, într-un spectacol încântător la Râmnicu Vâlcea, în anii '80, la Teatrul Popular atunci. Acum, Mircea Radu Iacoban a scris, la rândul lui, o piesă cu „voci". Eroina e funcţionară la un ghişeu de informaţii din gară şi, conform indicaţiilor autorului, „în funcţie de opţiunea regizorului, piesa poate fi jucată de un singur

personaj la vedere (Lena), celelalte personaje, văzute prin geamul Biroului de informații, vor alcătui un al doilea plan, înfiripând un joc de umbre". Din patru montări de până acum, nimeni n-a fost tentat de indicație. Jocul de umbre nu i-a stimulat. Dar parcă nici realitatea textului. La Teatrul Național București, unde se joacă cu titlul *Biroul informații eterne*, Mihai Manolescu distribuie o actriță înzestrată în rolul principal, Maria Teslaru, dar o pune să parcurgă kilometri între biroul ei și ghișeu, într-un spațiu lăbărțat, și aduce celelalte personaje la vedere, într-un joc trenant, îngroșat, fără relief. La Botoșani, unde s-a numit *Noaptea asta nu câștigă nimeni* (și pierde prepoziția „în"), Ion Ciubotaru a simțit nevoia să personifice lumea pestriță a gării cu cerșetori, aurolaci, prostituate, hoți de buzunare, ceea ce a făcut și Constantin Brehnescu la „Luceafărul" din Iași, înviorând-o cu muzică și dans. Nimic de reproșat, dar efectul e relativ. Anca Colțeanu, la Craiova, e mai aproape de teatralitatea umbrelor, întrupând și ea personaje într-un joc expresionist prin contrastul între trăirea lăuntrică a eroinei (Mirela Cioabă) și accentuarea ilar-caricaturală a celorlalte (Angel Rababoc, Adrian Andone, Mihai Arsene). Numai idila tinerei fiice cu un june e redată printr-o proiecție de umbre pe cadranul unui ceas imens suspendat în decor – imagine ingenios concepută de scenografa Lia Dogaru, cu o excepție: cușca eroinei. Concretizare vizuală a spațiului concentraționar în care ea se simte izolată, cușca afectează propriile ei trăiri, cu un ridicol impropriu. Coșmarul trăit aici, alimentat de aparițiile grotești care o împresoară, e minimalizat dramatic cu o soluție nici inspirată, nici estetică. Pe ideea „femeii din cușcă", așa cum se intitulează și spectacolul, dar cușca e, în esență, o sugestie de interpretare, nu un semn vârât în ochi. Mirela Cioabă a fost cam stingherită acolo, ceilalți buni interpreți cam artificiali împrejur, și nici nota gravă care se insinuează, nici hazul presupus nu și-au găsit consistență în spectacolul văzut la premieră.

O „minuțioasă compoziție sonoră", califica Mircea Ghițulescu piesa. O neîncredere în întruparea ipotetică a umbrelor și vocilor de către spectatori? Până una, alta, se pare că da. Ceea ce alimentează opinia că piesa e subțirică, inconsistentă. Fals. E un crâmpei realist de viață, care surprinde discret, la limita dramei, rezistența lăuntrică a unei femei. Ceva ce Tudor Arghezi spunea, definind teatrul, că e actorul pe scena goală și cuvântul. Și voci.

Teatrul Național Craiova – *Femeia în cușcă* de Mircea Radu Iacoban. Regia: Anca Maria Colțeanu. Decoruri: Lia Dogaru. Distribuția: Mirela Cioabă, Angel Rababoc, Adrian Andone, Mihai Arsene, Ion Colan, Raluca Păun, Maria Politic. Data premierei: 30 mai 2003.

Elisabeta POP

„Blaha Lujza"

Pentru publicul maghiar, numele artistei Blaha Lujza înseamnă foarte mult: cam ceea ce înseamnă pentru români numele Mariei Tănase. De altfel, am descoperit în biografiile celor două mari artiste multe lucruri comune. Și chiar în felul lor de-a fi, în modul cum s-au raportat, de-a lungul întregii vieți, la publicul lor, cum s-au aplecat la durerile și suferințele celor sărmani sau oropsiți de soartă, ale celor bolnavi, bătrâni sau „uitați de noroc", cum a spus una dintre ele...

Actrița și cântăreața cu glas de aur, denumită pe drept privighetoarea națiunii maghiare, *Blaha Lujza* (1850–1926) l-a inspirat pe dramaturgul Kerényi Ferenc

MÁRTON Erzsébet

care a reuşit un reuşit scenariu-piesă – un adevărat periplu prin viaţa particulară şi cea artistică a *Lujzei*. A jucat de mică, fiind fiica unor artişti, s-a căsătorit foarte tânără cu un dirijor cunoscut în epocă (Soldos Sandor) care, precum Pygmalion, a format-o şi a modelat-o, îndrumând-o spre studiu. Dragostea pentru muzica populară, pentru oamenii simpli pe care-i frecventa curent însă nu i-au fost insuflate de nimeni, se pare că s-a născut cu ea. A fost o femeie curajoasă, veselă, optimistă, fermecătoare. Cei din preajma ei au iubit-o şi i-au rămas prieteni până la moarte.

Artistă desăvârşită, ea a interpretat numeroase roluri de operetă, operă, proză, a cântat mult şi pe scenele mici de la sate, neuitându-şi nici când a ajuns celebră publicul ei entuziast şi cald din tinereţe. Să amintim în treacăt doar câteva dintre spectacolele cărora le-a dat strălucirea numelui ei: pe scenele de la Debreţin, Győr, Budapesta, Viena şi... Oradea. Şi desigur, pe multe altele: *Studentul cerşetor* de Millöcker, *Frumoasa Galateea* şi *Boccaccio* de Suppé (care a şi invitat-o la Viena, apreciind-o în cel mai înalt grad); a cântat în *Norma* de Puccini şi în *Faust* de Gounod, a jucat în spectacole cu piese de Moricz Zsigmont, Szigligeti, Shakespeare. A făcut un rol memorabil în *Clopotele din Corneville* de Planquette. A cântat în faţa împăratului Franz Joseph, iar pentru regina Elisabeta a Austriei, unul dintre cântecele interpretate de ea a devenit preferat.

Actriţa Márton Erzsébet, îndrumată de fostul ei profesor (unul dintre ei) regizorul Kovács Levente şi secundată de câţiva colegi inimoşi, capabili să interpreteze mai multe roluri, aduce, pe o scenă bine construită în foaierul de sus al teatrului (scenografia a fost gândită de Meleg Vilmos), secvenţe din viaţa intimă şi artistică a *Lujzei Blaha*. Frumoasă încă la vârsta deplinei maturităţi, sensibilă şi elegantă, *Lujza*–Erzsebet – vocea ei este surprinzător de limpede şi de armonioasă – îşi evocă etapele vieţii, lăsând loc în prim plan muzicii. Costumele ei (autoarea Florina Bellinda Birea) nu sunt doar frumoase, ci aduc, prin croială şi culori, parfumul toaletelor speciale cu care, se ştie, se îmbrăca artista.

Márton Erzsébet este caldă, plăcută, fină, „dulce" – aşa s-a scris despre Blaha – are distincţie şi e convingătoare de la prima până la ultima scenă. Publicul

murmură cu ea șlagărele binecunoscute. Nu e puțin. Evocarea ei a fost, se vede, pe gustul marelui public, cel ce știe foarte multe despre ilustra artistă.

Am apreciat cum se cuvine contribuția celor trei actori care au fost personajele din biografia actriței: *mama* (Bathó Ida – sobră, cooperantă, grijulie – un chip blând și înțelegător); Meleg Vilmos și Kiss Csaba având și ei numeroase apariții, schimbând rapid costume, sau doar elemente de costum, recuzita. O fac profesionist și cu vădită plăcere a jocului. Foarte importantă: muzica ce inundă continuu scena (Rézmûves Zoltán).

Un spectacol-evocare de care, se vede, publicul maghiar din Oradea avea nevoie.

Teatrul de Stat Oradea, Trupa Szigligeti – Blaha Lujza, privighetoarea națiunii **de Kerényi Ferenc. Regia: Kovács Levente. Costume: Florina Bellinda Birea. Conducerea muzicală: Rézmûves Zoltán. Cu: F. Márton Erzsébet, Bathó Ida, Meleg Vilmos, Kiss Csaba.**

Freud și destinul unei Europe unite

Cunoscutul scriitor maghiar Hubay Miklós (născut la Oradea), ale cărui piese excepționale se joacă relativ rar – poate datorită dificultății de a transpune scenic problematica lor filosofică – este, iată, prezent în repertoriul Teatrului de Stat Oradea. *Cele trei nopți ale unei iubiri* – una dintre cele mai frumoase piese despre dragoste și război din toată literatura estică – a oferit, acum mai mulți ani, actorilor români orădeni un spectacol fascinant și ocazia întâlnirii cu autorul, o personalitate nu mai puțin fascinantă.

Freud constituie pentru Hubay prilejul unei meditații adânci despre destinul posibil al unei Europe Unite – visul contemporanilor noștri – în condițiile unui alt destin al Imperiului Austro-Ungar. Destrămarea lui, crede scriitorul, așa cum s-a produs ea, ar fi fost un mare rău al secolului XIX și al începutului celui de-al XX-lea, deoarece, spune el, citat copios de regizor – nu fără o undă ironică sau polemică – conglomeratul de nații din Imperiu, alăturarea atâtor alte culturi era o globalizare *avant la lettre* de bun augur pentru o viitoare Europă Unită. Prin urmare, discutabile sau ba, aceste gânduri, aceste idei, aceste visuri, dacă vreți, ale celui mai mare... visător sau ghicitor de vise, a constituit pentru dramaturg un fericit prilej de a vorbi publicului, care ar fi dornic să-l asculte, despre soarta unui Imperiu, pe de o parte, iar pe de alta, despre chiar soarta lui Freud, genialul doctor urmărit, hăituit de mâna lungă a fascismului. În fond, Hubay vorbește – prin intermediul personajelor, abil amestecate, din viața reală a lui *Freud* cu cele... istorice, din visele lui – cu Împăratul Franz Joseph, cu metresa acestuia, cu fetele, cu amantele, cu fiii...

În viața reală a tălmăcitorului de vise trăiesc cu spaima zilei de mâine fiica acestuia, hotărâtă să facă totul pentru a-l scoate pe tatăl ei din țară și a-l duce la Londra (ceea ce și reușește) și cele patru surori ale doctorului, atente, tandre, dar speriate de moarte și incapabile să se salveze (ele au murit în lagăr).

Istoria pare a fi, în viziunea, să recunoaștem, nu prea optimistă a scriitorului, un lung șir de nedreptăți, de agresiuni, un spațiu prea adesea ostil individului și libertății.

Foarte bună ideea regizorului Pinczés István (din Ungaria) a unui decor care are forma unui triunghi plan înclinat – impunând o mișcare specială actorilor – cu vârful în sus, acolo sus, spune el, aflându-se *Regele, Împăratul, Curtea.* De fapt, aceste personaje ies nu din capul lui *Freud,* așezat pe celebra canapea

(psihanalitică?), ci dintr-un dulap de epocă așezat în chiar acel vârf al decorului triunghiular. În acest timp al visului, pereții decorului se înclină periculos și nefiresc spre culise, lăsându-ți tulburătoarea impresie că ai intrat tu însuți în visul acelor personaje.

Apoi, unele dintre personaje cad brusc în fosa aflată la baza decorului-triunghi: acolo, ne spune regizorul, s-ar afla chiar ID, zona pulsională, locul în care te aruncă tendința spre plăcerea fizică, rezervorul energetic al vieții psihice. Regizorul, cum se vede, transformă în imagine scenică termeni abstracți introduși în psihanaliză de *Freud,* cum ar fi libido, Id, refulare, ego. Spectacolul, trebuie să spunem, este frumos, limpede, o lectură inteligentă a dificilei piese, o încercare reușită nu de a povesti simplificând, ci de a transpune în imagini cât se poate de clare și de teatrale, în același timp, ideile filosofice și psihanalitice ale lui Hubay, via Freud, ca să zic așa. În rolul principal, Meleg Vilmos se află în fața unei reușite certe: mărunt, el este angosat și obsedat de ideea sinuciderii, purtând cu grijă o vază imensă în care se află ascuns serul destinat viitoarei eutanasii.

Relația cu surorile lui grijulii este plină de căldură și de tandrețe, cele patru actrițe (Martón Erzsébet, Bathó Ida, Halasi Erzsébet, Rácz Mari) reușind să-și armonizeze gesturile și să creioneze parcă trăsăturile unei singure surori, SORA mai mare dintotdeauna, plină de dragoste și de spaimă pentru destinul fratelui mai mic și gata să se jertfească de dragul lui. Ceea ce și fac de fapt cele patru surori.

Fiica lui Freud este interpretată cu siguranța obișnuită a actriței Fábián Enikő, siguranță care aici se dovedește ultranecesară, Anna reușind să-l ducă pe tatăl ei la Londra. Sobrietatea și mijloacele de care se folosește actrița – glas, mișcare, relația cu partenerii – izbutește să dea tinerei expresia scenică potrivită. O mare emoție aduce cu sine interpretul tânărului medic, ucenicul lui *Freud,* angoasatul, deprimatul *Ottó,* sinucigașul căruia în final îi reușește dispariția visată. Dovedind reale calități, tânărul Kardos Róbert îl ferește pe *Ottó* de nedorita umilință, de milă, de posibila notă melodramatică.

În rolurile... visaților – buni, unii chiar excepționali – Ács Tibór – un *Împărat* cam sclerozat și cam neputincios, foarte speriat de viitorul pe care nu-l mai înțelege, cu mici puseuri de iubire pentru femeia vieții lui, femeie ai cărei nuri, chiar cam trecuți, îl mai inspiră și căreia îi dă viață și culoare, cu talentul recunoscut, una dintre cele mai bune actrițe maghiare din România, Csiky Ibolya.

Tinerii Gajai Ágnes și Kiss Csaba interpretează, cu farmecul tinereții lor, cunoscutele personaje din Casa imperială: *Sophie, Maria Vecera* și *logodnicul* ei, cupluri percepute dramatic și tratate ca niște citate din marile filme dedicate subiectului.

În rolul vizitiului, de fapt al celui care știe tot, e capabil de multe, întrecând sarcinile pentru care a fost angajat, sugerând o prezență cam ciudată, Hajdu Géza are viclenie, e hâtru cât trebuie și puțin diabolic. Dimény Levente și Csatlos Lorant se descurcă admirabil în rolurile celor doi ofițeri ce îndură ordine absurde, umilințe și continue nedumeriri.

Costumele semnate de tânăra Kelemen Kata (de la Debrețin, Ungaria) sunt pline de fantezie, în deplin acord cu firea, cu ținuta personajelor și cu epocile din care vin: sobre, oneste, în culori stinse cele din „epoca Freud" și colorate, vii, fanteziste, de bun-gust toate, și chiar cu ușor umor cele din visele... împărătești.

Teatrul de Stat Oradea, Trupa Szigligeti – Freud sau visul tălmăcitorului de vise **de Hubay Miklós. Regia: Pinczés István. Decorul, muzică și costume: Kelemen Kata. Asistent decor: Vasilatos Ianis. Cu: Meleg Vilmos, Ács Tibór, Kardos M. Róbert, Csiky Ibolya – Premiile Poor Lili și Szent Gyorgyi Istvan – Fábián Enikő, Hajdu Géza, F. Márton Erzsébet (Premiul Poor Lili) Bathó Ida, Halasi Erzsébet, Rácz Mari, Gajai Ágnes, Kiss Csaba, Molnos András Csaba, Dimény Levente, Csatlós Lóránt, Fodor Réka. Data premierei: 9 mai 2003.**

Alina MANG

Fără pretenții

Puiu Șerban se numără printre premianții celei dintâi ediții a Galei Noilor Generații CAPUL DE... REGIZOR, festival dedicat exclusiv regiei tinere românești, desfășurat în luna mai la Buzău. Fiecare dintre cele cinci reprezentații distinse urma să ilustreze o direcție anume, iar premiile în sine trebuiau să reprezinte o recunoaștere a calităților de care au dat dovadă tinerii directori de scenă, fie prin modul de raportare la text, fie prin ideea creatoare, generatoare a spectacolului, fie prin modul practic de realizare, scenică, a acesteia. De cele mai multe ori am sentimentul că titulaturile lungi ale premiilor, care conțin explicații pe marginea acestora, sunt de natură să-i marginalizeze pe cei cărora le sunt oferite. Nu l-am trăit și în cazul distincției primite de Puiu Șerban (pe care a împărțit-o cu Radu Nichifor, premiul fiind oferit *ex-aequo*) pentru spectacolul *Chinezii* de la Teatrul „George Ciprian" din Buzău și care avea următorul enunț: „Premiul GHEORGHE HARAG pentru exprimarea prin arta actorului a discursului regizoral". Indiferent dacă spectacolul a corespuns formulării sau dacă aceasta a fost concepută pentru a justifica premiul, ea a fost bine aleasă și a expus cu claritate meritele regizorului: lucrul cu actorii.

El are această calitate, mai rară de altfel și parcă nu îndeajuns de prețuită. Reușește să-i pună pe interpreți în valoare, să-i facă „să se *simtă* bine pe scenă" (își exprimă această dorință în caietul-program al festivalului buzoian), ceea ce se *resimte* în atmosfera generală a spectacolului. Așa s-a întâmplat și în cazul *Chelnerului mut* de la Teatrul ACT sau în *Există nervi* de la Teatrul „Bulandra". Este adevărat și că, de fiecare dată, a avut de partea sa actori talentați.

În *Chinezii,* Alina Berzunțeanu și Gheorghe Ifrim fac dovada faptului că au înțeles propunerea scriitorului britanic Michael Frayn și a regizorului Puiu Șerban, care, nu încearcă să modifice sensul textului, reinterpretându-l. O simplă vizită, o cină între prieteni, ratată prin apariția unui musafir neașteptat, este pentru autor pretextul propunerii unei viziuni asupra lumii, conform căreia lucrurile cele mai distincte, comportamentele umane opuse sunt doar în aparență astfel. Ele aparțin, în fond, aceluiași tipar și doar par diferite, precum chinezii care, la o primă vedere, sunt atît de greu de deosebit între ei. Pentru a-și demonstra teza, autorul pornește de la însăși negarea acesteia. Alina Berzunțeanu și Gheorghe Ifrim construiesc convingător și cu vervă cele cinci personaje, ilustrînd astfel intenția dramaturgului. Se vede că rolurile sunt disecate cu atenție, lucrate matematic, pe motivații clare, explicate, bine înțelese și asimilate. Iar aici ajutorul regizorului este incontestabil. El a știut de asemenea să păstreze sub control umorul spectacolului, parfumul său britanic, acel râs surprins de un zâmbet sarcastic.

Scenografia lui Doru Zanfir, plăcută, este un punct de sprijin al montării și contribuie la ducerea mai departe a ideilor: personajele pot fi văzute și ca simpli pioni pe o mare tablă de șah.

Absolvent al Secției Actorie (1996), al celei de Regie Teatru (1998) de la UNATC, Puiu Șerban aduce în fața spectatorilor buzoieni un spectacol fără pretenții, condus simplu și curat, care rămâne fidel ideii autorului. Un exercițiu teatral bine executat care-i face remarcați pe realizatorii săi.

Teatrul „George Ciprian" din Buzău – Chinezii **de Michael Frayn. Traducerea și adaptarea: Petre Bokor. Regia: Puiu Șerban. Scenografia: Doru Zanfir. Distribuția: Alina Berzunțeanu și Gheorghe Ifrim.**

Oana BORȘ

Scopul nu scuză întotdeauna mijloacele

Numele lui Cristian Pepino este astăzi sinonim cu arta de animație de la noi. Reușitele sale, inovațiile în realizarea păpușilor și spectaculosul lor, rafinamentul montărilor, abordarea unor teme dificile și majore din marea dramaturgie, rămân de referință. De aceea este destul de trist, ca spectator, să privești o neîmplinire a unui astfel de artist al scenei. Din această categorie, în care nimeni nu dorește, de fapt, a se înscrie, face parte ultima premieră a Teatrului Țăndărică, *Robin Hood* după baladele engleze despre Robin Hood și după romanele lui Alexandre Dumas și Henry Gilbert.

„Povestea" acestui spectacol am aflat-o de la directorul teatrului: a fost inițial conceput ca examen de licență pentru promoția de anul acesta a UNATC, cu Teatrul Țăndărică drept producător. Scopul investiției din partea teatrului s-a justificat prin intenția de a angaja câțiva dintre tinerii absolvenți și a le da, astfel, posibilitatea, încă de la început, să joace. Astfel spectacolul a fost prezentat având drept interpreți studenții, pentru ca apoi, parte din distribuție să fie înlocuită cu actorii teatrului. În această formulă „definitivă" am fost invitați să vedem montarea. Nimic de zis în ceea ce privește strategia managerială, dar nicidecum o scuză pentru lipsa calității.

Construit pe un scenariu superficial după poveștile robinhoodiene, cu un limbaj licențios având rezonanțe de cartier bucureștean, nu înțelegem cărui public se va adresa, de fapt. Cu atât mai mult cu cât rezolvarea situațiilor a

fost plasată către o zonă, să-i spunem, „colovială" a parodiei, către zona primară a gagului, suferind de lipsă de spectaculozitate în ceea ce privește construcția și mânuirea păpușilor (cu care ne obișnuise Cristian Pepino). De altfel, revenind la premisele de la care a pornit realizarea acestei montări, chiar dacă nu am văzut reprezentația studenților, nu pot să nu mă întreb în ce măsură acesta a putut fi considerat un examen de an terminal pentru o clasă de Actorie păpuși și marionete, pentru că partea de „măiestrie" se pare că nu a primat în desfășurarea spectacolului. În formula vizionată de noi, pe tinerele achiziții ale teatrului (Ionuț Constantinescu, Monica Madas) le-am văzut doar în simple roluri de actorie, partea de mânuire a păpușilor revenind tot actorilor consacrați ai teatrului (Ioan Brancu, Paul Ionescu, Daria Gănescu).

Spre cu totul altă zonă s-a îndreptat spectacolul *Faust,* o adaptare după Goethe și Marlowe, cu a cărui premiera Teatrul Țăndărică a inaugurat, cu ceva timp în urmă, Sala Studio. Este vorba de acea nevoie a artei de gen de a ieși din zona strictă și limitativă a teatrului de păpuși, cu public țintă strict: copii, și a da frâu liber posibilităților multiple și complexe pe care animație le are, capacitând prin tematică și mijloace, și publicul adult.

Ioan Brancu, Gabriel Apostol și Mariana Zaharia, creatorii și protagoniștii spectacolului se pare că simt acut această nevoie de a trece de o barieră impusă de conjunctură. *Faust*-ul lor poate să reprezinte, astfel, un început. Canavaua spectacolului a fost decupată în jurul relației adamice. Acea esențializare a scenariului, pe care acest gen de expresie o cere, a devenit aici extrem de aridă, monocromatic redată. De aceea, când cei trei creatori au început să îmbrace cu „o haină" scheletul, au fost „furați" de rezolvările expozitive, încărcate, de recurgerea la situații declamativ „arătate". În același timp, supralicitarea din unele părți, în ceea ce privește interpretarea, pare a fi urmarea unei frustrări pe care, declarat sau nu, actorul păpușar o resimte față de actorul scenei „mari". De altfel, secvențele de adevărată măiestrie au fost cele de strictă meserie, interpreții fiind dintre cei mai reprezentativi ai Teatrului Țăndărică, în acest moment.

Teatrul Țăndărică

– Robin Hood **după baladele engleze despre Robin Hood și după romanele lui Alexandre Dumas și Henry Gilbert. Regia artistică și scenariul: Cristian Pepino. Scenografia: Cristina Pepino. Muzica: Doru Bălan. Distribuția: Gabriel Apostol, Ioan Brancu, Daria Gănescu, Paul Ionescu, Daniela Lungeanu, Roxana Vișan, Monica Madas, Angeal Filipescu, Bruno Mastan, Ionuț Constantinescu.**

– Faust, **versiune liberă după Goethe și Marlowe. Scenariul, regia, scenografia și interpretarea: Ioan Brancu, Gabriel Apostol, Mariana Zaharia.**

Ion CAZABAN

Văzând și... citind: Despre regizorul Radu Afrim, la „Odeon"

Probabil, nici Radu Afrim nu se aștepta la comentarii atât de aprins contradictorii pe marginea recentei sale montări de la „Odeon", *De ce fierbe copilul în mămăligă*. Atât de încinse, imediat după premieră, încât cineva propunea cu luciditate încetarea „războiului estetic" declanșat de evenimentul teatral. Nu știu dacă am citit tot ce s-a scris despre spectacolul lui Afrim, dar s-a scris considerabil, cu opinii ce privesc, uneori, câteva probleme ce păreau lămurite. Răspunsurile de altădată la problemele artei scenice se dovedesc, însă, la fel de nesigure și trecătoare ca și creația de teatru.

Dacă am înțeles bine, aplicarea conceptului de „exegeză", provenind dintr-un alt domeniu, ar împiedica evaluarea adecvată a viziunii regizorale și a rezultatului scenic, doar atunci când nu are rost să fie implicat. „Exegeză" este un concept aplicabil multor regii de spectacol – a refuza „interpretarea concurentă (a regizorului)" – ne-ar întoarce la o discuție pe care o credeam încheiată, cu concluzii utile și pentru dramaturgi și pentru creatorii spectacolului. Și pentru critici. În schimb, ar merita discutat despre „lectura standard", pentru a vedea ce înseamnă concret, dincolo de definirea sa pe hârtie, ca realitate scenică, ținând seamă de nuanțările și diferențele datorate unui interpret sau de ecoul neobișnuit la public dintr-o anumită seară... De fapt, nu-i prima oară când regizorul Radu Afrim, cu „libertatea" sa față de text, provoacă discuții. Nu ca la Zholdak, totuși este evidentă poziția „free stilului" său. Este modul său de a-i vedea în actualitate pe Lorca sau pe Cehov, în montări unde ludicul frecvent este dublat de o cultură vizuală rar întâlnită la ultimele promoții de regizori, iar imaginația sa burlescă și parodia bufonă proliferează în detalii de joc de o sensibilitate frapantă.

Comentariile cronicarilor procedează, de obicei, printr-o paralelă text–spectacol care, de astă dată, a pornit nu de la o piesă, ci de la dramatizarea făcută de însuși Afrim, după romanul Aglajei Veteranyi. Un roman răscolitor, marcat inconfundabil, în viziunea și redactarea sa, de poezia unei inocențe ce ia contact cu lumea și cu dramatismul ei amar. S-a vorbit, însă, nu atât de „primatul textului" – prezent în dramatizarea atentă a lui Afrim – cât de regăsirea pe scenă a emoției resimțite în paginile romanești-poetice. Cu decenii în urmă, când se căutase o împăcare între „primatul textului" și „primatul regiei", se lansase ca soluție „primatul ideii"! Acum, „războiul estetic" este motivat de acea primă emoție livrescă, dorită pe scenă. Argumentele celor care apără spectacolul lui Afrim se referă mai ales la specificul teatral, la modul cum se constituie și cum este receptat. Se știe că textul rămâne același, dar actul lecturii este, mai întotdeauna, întrerupt și reluat în ocazii și stări deosebite, în împrejurări și dispoziții mentale schimbătoare. Dacă e vorba de un „spectacol interior", el este unul frânt mereu, pentru a fi combinat și integrat o dată cu ultima pagină. Dimpotrivă, deși spectacolul scenic este, de la o seară la alta, fluctuant în detalii și nuanțe (uneori, chiar și mai mult), el va fi receptat continuu într-o unică desfășurare spațial-temporală, și printr-un proces psihic ce-i este doar lui dedicat. Emoția sau lipsa emoției poate avea cauze diferite și variabile. De aceea, unii au aflat în spectacol o emoție „sută la sută", alții ceva mai puțin decât în montările anterioare ale lui Afrim, sau deloc. E greu să compari

emoția lecturii cu cea mai complicat susținută în sala de spectacol – aici, rezultatul unui proces distinct, nu oricum, dar nici oricând posibil. Unii au considerat spectacolul „catharctic", provocând „milă și spaimă". Alții, deși i-au remarcat meritele elaborării, l-au socotit superficial față de pulsațiile profunde (de subconștient), de asociațiile revelatoare sesizate la lectura romanului. O carte „felliniană" și un spectacol „brechtian" – este o remarcă de dezvoltat dintr-o perspectivă comparatistă. În ce ne privește, spectacolul ne-a făcut să ne amintim, uneori, de Wedekind, cel atras de circ și cabaret, de „Deșteptarea primăverii", pentru relațiile dintre părinți și copii, falsificate de ipocrizie, sau pentru „morțișorii" săi. De altfel, au fost cronicari care i-au menționat expresionismul.

Majoritar favorabilă, aprecierea spectacolului a reținut „coerența spectacolului" altor montări ale lui Afrim. O coerență care vizează și se exemplifică prin expresivitatea reușitelor actoricești. Personajul principal, *Copila*, în limpezimea imaginii sale scenice, se impune, deopotrivă, prin ce este și ce pare, ce spune și ce simte, „sfâșiat între ce văd alții în el și ceea ce simte el că este". Se relevă atât puritatea cât și dramatismul, transparența luminoasă, dar și ceea ce aparține unui tulbure subconștient. Această dualitate a rolului, „adult și copil", a fost remarcabil interpretată de Antoaneta Zaharia, îmbinare tensionată de „copilăresc și maturitate". La reproșul că ar fi fost „la fel" pe tot parcursul spectacolului, se opune nu numai structura psihică dală, sesizată de public, dar și factura personajului: în scenă, prezentat și prezentator. Nu putem exclude combustia lăuntrică a interpretei, „energia" cu care umple scena. Tot așa, incontestabil a fost umorul ei, ca și al celorlalți interpreți – inteligent și caustic, concentrat în songurile compuse de Ada Milea și cântate de toți.

Mai greu de convins este dacă spectacolul poate fi considerat „patetic". Preferăm să-i constatăm și noi amestecul de ludic și triste țe, interferența dintre ludic și tragic. Ludicul n-ar accepta patetismul jocului decât, eventual, parodiat, iar pentru tragicul din vremea noastră, expresia patetică sună fals. Apoi: spectacolul este demonstrativ sau nu? În teatrul de reprezentare pe care-l practică, regizorul optează, ca și altădată, pentru evidențele aparente. Tragicul de situație se descoperă sub manifestarea sa ludică.

Circarii – interpretați de actorii „Odeon"-ului – trăiesc în „vecinătatea morții" și este emoționant cum ni se arată. Și încă pe mai multe planuri, prin noi episoade – care converg, însă, în același sentiment de spaimă. Circarii aceștia nu-s patetici, au uneori, o vervă tragică numai a lor, ea împăcându-se mai bine cu vocația ludică. Sunt o categorie umană astfel definită, înfruntând viața și moartea, deopotrivă. Pentru ei, în arenă nu-i prefăcătorie, ca la teatru, fiindcă la circ se moare cu adevărat. În spectacolele anterioare ale lui Afrim, prezența circului, a bâlciului, a imaginii carnavalești, determină o anume structură, un mod de vizualizare cu sens pronunțat estetic. Acum, furnizează elemente de contrast. În montările din anii trecuți, formate din „numere", „acțiuni", „variațiuni", circul, deci parodia clovnească, sordidul colorat, deriziunea kitsch, aveau „poezia" crispată a disperării. Acum, această poezie este integrată unor momente de viață.

„Prefața" spectacolului – clovni, gimnaști, acrobate ce captează privirea, un Pierrot straniu, evoluând în văluri verzui, dar și fraze luate din carte, citate pe sărite – schițează lumea aparte a circarilor în care și-a trăit copilăria Aglaja Veteranyi. Ceea ce urmează înseamnă o apropiere progresivă de personaje, cu transfocări repetate (cum ne va sugera și secvența filmului făcut în familie), când substratul fiecărui comportament și relațiile reale ies la iveală. Ceva mai înainte, masa de prânz prilejuise un portret de grup, relevând o irascibilitate ciudată, o nestăpânită nevroză. Reacțiile *Mamei* – acrobate și ale *Tatălui* – clovn indică nervi întinși la

maximum, iar cauzele sunt mai grave decât cele declarate. Râsul *Tatălui* sabotează zeflemitor clipele de liniște. Ceva nu-i normal, nu se adaptează, irită, dă reacții adverse. *Copila* vomită. Scandalul izbucnește oricând, aparent comic. Excesiva dragoste maternă tensionează în plus atmosfera. Tratarea clovnescă a momentului cu găina tăiată, însoțită de cântece explicând amuzant, nu șterge impresia. În conturul agitat al scenei de familie, se anunță o preocupare semnificativă, spusă pe veselie: „*Roagă-te să nu crăpăm diseară!*". Mai târziu altă replică: „*Aș vrea să fiu Moartea*". Acestea și altele încă vor da un orizont precis celor de pe scenă. Un orizont amenințător ce-i încercuiește pe circarii nomazi, oriunde ar fi în lumea largă. Moartea și Frica vor reveni ca refrenul cântat când mai tare, când în surdină, de-a lungul unui spectacol foarte muzical compus. Intervin momente de bruscă gravitate, de intensă anxietate, într-un fel sau altul, sugestiv, imaginativ, expresionist, Thanatos predomină obsedant – Eros se strecoară sulemenit, prefăcut, murdar, dezgustător. Dar circarii au puterea de a râde de orice, de a obține deriziune oricând, și regizorul se folosește de asta în stilistica sa. Capul *Mamei* accidentate apare, la sfârșit, zâmbind dintr-o cutie de televizor – ca efectul unui iluzionism de bâlci.

Afrim cultivă emoțional repetiția și variațiunea, ca în secvența „*Copilul plânge...*" unde epuizează diverse poziții, o dată cu stările exprimate (amintind o turnare pe platou). Totodată, este tentat de opoziția simetrică: strigătul „*Ajutor!*", strigăt fictiv cerut de *Tată* la filmarea cu șarpele, este repetat de *Copilă* în alt context, la accidentul *Mamei.* Îi resimțim diferența, noua semnificație ce se răsfrânge asupra întregului spectacol. Menționat în unele cronici, contrapunctul este și el un procedeu, utilizat de Afrim, excesiv complicat în mijloace vizuale și auditive, într-o fază incipientă de activitate. Acum, se produce o simplificare necesară a comunicării cu publicul. Să credem că, pentru a ajunge la această rafinare a procedurii sale regizorale, avea nevoie de inocența și puritatea *Copilei* de circari?

În prim-plan: Antoaneta ZAHARIA.

Mircea GHIȚULESCU

La Teatrul „Ovidius", sfârșit de sezon

Mulțumită regizorului-poet Ovidiu Lazăr (poet în regie dar și în neconformismul său timid), am descoperit-o la Constanța pe Cristina Tamaș care, firește, nu a așteptat să fie descoperită de noi, ci a scris câteva romane, trei piese de teatru și, ciudat, un studiu despre Baudelaire (**Fenomenul Baudelaire și poezia română modernă, 1999).** "Ciudat" pentru că, în piesa aleasă de Ovidiu Lazăr spre a fi prezentată la Teatrul Ovidius din Constanța (**Transplant,** un titlu neutru care nu pune în valoare nucleul de idei al piesei**),** nimic nu este baudelaire-ian. Pare, mai curând, o dramă de familie în descendență ibseniană. Rămâne să vedem unde se întâlnește Ibsen cu Baudelaire în piesa Cristinei Tamaș. În mod sigur, se întâlnesc undeva, poate în acel personaj situat între real și fantastic care este *George,* soțul dispărut în război sa întors la nunta de aur la fel de tânăr precum era când a plecat. **Transplan**t tratează o temă, fidelitatea, care, aparent, nu mai interesează pe nimeni, deși toată lumea visează la ea. *Bunica Suzana,* este un monument al fidelității. O Penelopă al cărei Ulysse se va întoarce dar nu va exista. O Penelopă care nici măcar nu este agasată de pețitori, puterea de a aștepta fiind înnăscută. Provocatoare propunere pentru Ileana Ploscaru, această reprezentare a fidelității semnată de Cristina Tamaș. Actrița compune o icoană pasivă a credinței în toate valorile tradiționale (inclusiv religioase) de care, totuși, se îndoiește, dovada și controversa cu *Preotul,* interpretat cu umor fragil de Vasile Cojocaru. O pasivitate activă pentru că nimic nu o poate clinti din utopia fidelității, trăind o viață cu ideea că *George* al ei, se va intoarce cândva să admire vechea lor iubire și creația ei, cei trei copii care au depășit, după patruzeci de ani, vârsta părinților la tinerețe. *Suzana,* o altă **batrână doamnă** de Durrenmatt supraviețuiește grație unei obsesii. Doar că obsesia ei este pozitivă. Ea nu dorește răzbunarea, ci întoarcerea lui George. In fond, tot un fel de revanșă. *George* (soțul care ar trebui să aibă 70 de ani) se va întoarce pentru nunta de aur ca prin miracol. El poate fi soțul însuși, care a suportat o operație de întinerire (un "transplant de celule", de unde și titlul piesei), actorul trimis de directorul teatrului să joace rolul soțului dispărut sau, poate, Dumnezeu însuși care a auzit rugămintea Suzanei și s-a hotărât să o ajute. Construcția pe această ambiguitate este o performanță literară care nu îl pune în încurcătură pe Ovidiu Lazăr, mare amator de ambiguități cerebrale. El contează pe Liviu Manolache *(George),* om și magician în același timp, care descompune textul printr-o amploare romantică a prezenței și a rostirii. Cert este că datorită acestui personaj "inexistent" piesa iese din comun, fisurând realul care amenință de fiecare dată să fie ne-artistic. Jocul cu timpul, jocul cu vârstele, destul de greu perceptibil este poate încă una dintre valorile textului. *Copiii-adulți* ai Cristinei Tamaș (rebela Mara, interpretată de Diana Cheregi, blândul *Vlad* – Lică Gherghilescu, poetica Ana-Cristina Ciorei și *nora nevropată* – Nina Udrescu) vor fi dublați de ipostazele lor infantile în care Ovidiu Lazăr distribuie copiii Cristiana Smarandache, Răzvan Ioan Mihăescu

și Andra Dumitru. În general, copiii nu prea dau bine într-un spectacol de teatru, deși ar fi la locul ei această privire în oglinda timpului. Doar că, pentru mai multă claritate, adult și copil trebuiau să apară în tandem, alcătuind, din când în când, perechi complementare. Oricum, Ovidiu Lazăr nu a ales greșit. Rezultatul este o "telenovelă" (termen nou pentru bătrâna melodramă) de un gust evoluat, pentru că, pe de o parte, spune adevărul pe ocolite și nu cu brutalitate exihibiționistă. Adevărul este să știi să ascunzi ceva pentru a avea mereu ceva de descoperit. Pe de altă parte, capacitatea autoarei de a construi în marginea realului (ca si în sceneta **Nici viu, nici mort** ce poate sta oricând în repertoriul unui teatru care preferă comedia morbidă) indică un stil deja conturat. Așadar, o telenovelă pe care Ovidiu Lazăr o conduce cu precauții spre finalul stupefiant în care nu aflăm cine este *George,* ci deocamdată, cine nu este. După un început expozitiv, "vorbit", spectacolul te câștigă prin acumulările psihologice lucrate cu migală, dar și prin metaforele pe care regizorul le anexează ici-colo, între care cea mai funcțională este fundalul mișcător ca o perdea magică a timpului.

Ileana PLOSCARU

Bogdan ULMU

File dintr-un jurnal teatral

Dintr-un film al lui Woody Allen, reţin o secvenţă extraordinară cu un actor... neclar! Da, da, operatorul, când privea prin obiectiv, să-şi facă (,) cadrul, pe toţi interpreţii-i vedea bine, numai pe actorul cu pricina, nu: acesta avea probleme cu *sharful*; era neclar (la propriu!).

Ce minunat ar fi să putem şi noi, pe scenă, să construim personaje neclare, cu contur difuz, cu o aură ceţoasă care să le contureze trupul! Şi câţi eroi „neclari" are teatrul naţional şi mondial! *Hlestakov*, e astfel; *Hedda Gabler*; *Mona* din *Steaua*... lui Sebastian; *Doamna* din *Cameristele*..., cea din *Vizita bătrânei*... a lui Dürrenmatt, părinţii lui *Hamm* din *Sfârşit de partidă*, eroina *Visului* lui Strindberg, *Arielul* lui Shakespeare, chiar *Cetăţeanul turmentat*, o bună parte din vagabonzii lui Vişniec, *Ilse* din *Uriaşii munţilor* ş.a.

Când lucram la Cluj, regizorul tehnic de la Naţional mi-a împărtăşit un proiect de-al său, temerar / interesant: să facem un spectacol cu mulţi eroi, dar fără... actori sau păpuşi: cu holograme! Mi-a spus că, dacă avem bani şi tehnică, cu holograme poate ieşi ceva straniu de tot şi, mai ales, o montare care nu se va degrada niciodată. M-am gândit, pe loc, la un *Macbeth* (text care, slujit de holograme, poate ieşi chiar mai bun decât unul cu actori!).

Dar cine s-ar pricepe să-l realizeze? La început, cel puţin.

*

Întrebat ce carte ar lua cu el pe o insulă, marele om de teatru român (şi nu numai) George Banu a răspuns, al naibii de inteligent: „Shakespeare – *Opere complete*"!

Într-adevăr, câţi mari scriitori ştiu să prindă, între copertele cărţilor lor, şi poezie şi dramă, proză şi filosofie, şi istorie şi umor, şi poveşti pentru copii (vezi Ch. & Mary Lamb) şi poveţe pentru adulţi?!

Îl urăsc pe Biţă Banu pentru că a ştiut să răspundă scurt şi inspirat – căci, acest *topos* pune pe gânduri intelectualii, de secole!...

*

De ce e mereu proaspătă opera lui I.L. Caragiale? Nimeni nu ştie să explice. Important e că ea nemureşte. I se potriveşte, deci, o înţeleaptă remarcă a lui Valery: „...Opera dăinuie atâta timp cât e-n stare să pară cu totul alta decât a făcut-o autorul ei".

*

Ce mi se mai întâmplă în timpul repetiţiilor, la Teatrul Naţional din Cluj? Nu mare lucru: o celebră actriţă îmi cere voie să lipsească o juma' de oră şi nu mai vine deloc... un actor, bolnav, în altă repetiţie, adoarme... pe scenă, un coleg al său urlă, zilnic, că piesa e proastă... o frumoasă actriţă mă anunţă că oricum nu va veni două zile, fiindcă se duce în Oaş, la înmormântarea bunicului (şi bunicul era totul pentru ea),... un histrion docil, cu care chiar eram prieten, lipseşte motivat şi el trei zile, deoarece a contactat o viroză... o altă interpretă bine intenţionată mă afolează fiindcă rescrie

aproape toate replicile ei... scenografa e bârfită de toți... autorul ilustrației muzicale e privit chiorâș, dramaturgul irită lumea la fiecare dintre desele lui apariții în culise... directorului i se cere zilnic, violent, să intre și el în distribuție... actorii care nu joacă le cer celor ce joacă să nu mai vină la repetiții...

După ce – cu chiu, cu vai – am dat premiera, am înțeles și de ce era totul atât de terifiant (în paralel cu repetițiile mele, actorii se întâlneau și lucrau la un memoriu care face cinste oricărui artist adevărat: acela prin care se cerea demisia managerului!).

*

Ce mai e pentru noi, azi, celebra *Hernani*, a lui Hugo? Vai, un fel de... libret de telenovelă!

Tocmai ea, piesa care a inovat teatrul, care a produs revoluții (estetice și nu numai!), drama care a cerut să se termine cu „vechiturile" în arta dramaturgiei și a spectacolului, a ajuns... o vechitură!

Dar ce-au devenit, după o vreme, iconoclaștii Ionesco, Beckett, Osborne? Niște clasici, adică niște cuminți respectați... Ordinea lumii se răzbună.

*

Ciudate-s drumurile vieții! Imprevizibile!

Cine credea, pe vremea când eram un simplu elev de 17 ani din București, un adolescent care iubea cu disperare teatrul și... atât, că actorul Emil Reus, pe care-l vedeam în *Pădurea împietrită* (turneul teatrului timișorean, în sala Comedia), îmi va fi coleg, ca director de scenă, peste ani, la Reșița și în capitala Banatului? Cine și-ar fi putut imagina că fiul lui, Alecu, îmi e acum coleg la Universitatea de Vest (predăm, împreună, la anul III, Actorie)?

Ultima imagine care mi-a rămas pe retină, cu Emil: el înfofolit, slăbit, cocoșat, urmat de o actriță devotată, în crama *Club XXI* a Timișoarei; după nici două luni, nu mai era.

Reus a fost nu doar un foarte bun actor, nu doar un interesant regizor, nu doar un eminent pedagog: era și un personaj! Un *causeur* de marcă! Un histrion care se prefăcea că terorizează actorii, iubindu-i!

Avea farmec! Avea carismă! Avea cultură și ingeniozitate! Păcat că toate aceste calități nu i-au fost apreciate, cum trebuie, de cei care păstoreau Naționalul de pe Bega, în lunga perioadă în care el a ars pe (lângă) prima scenă a Banatului!

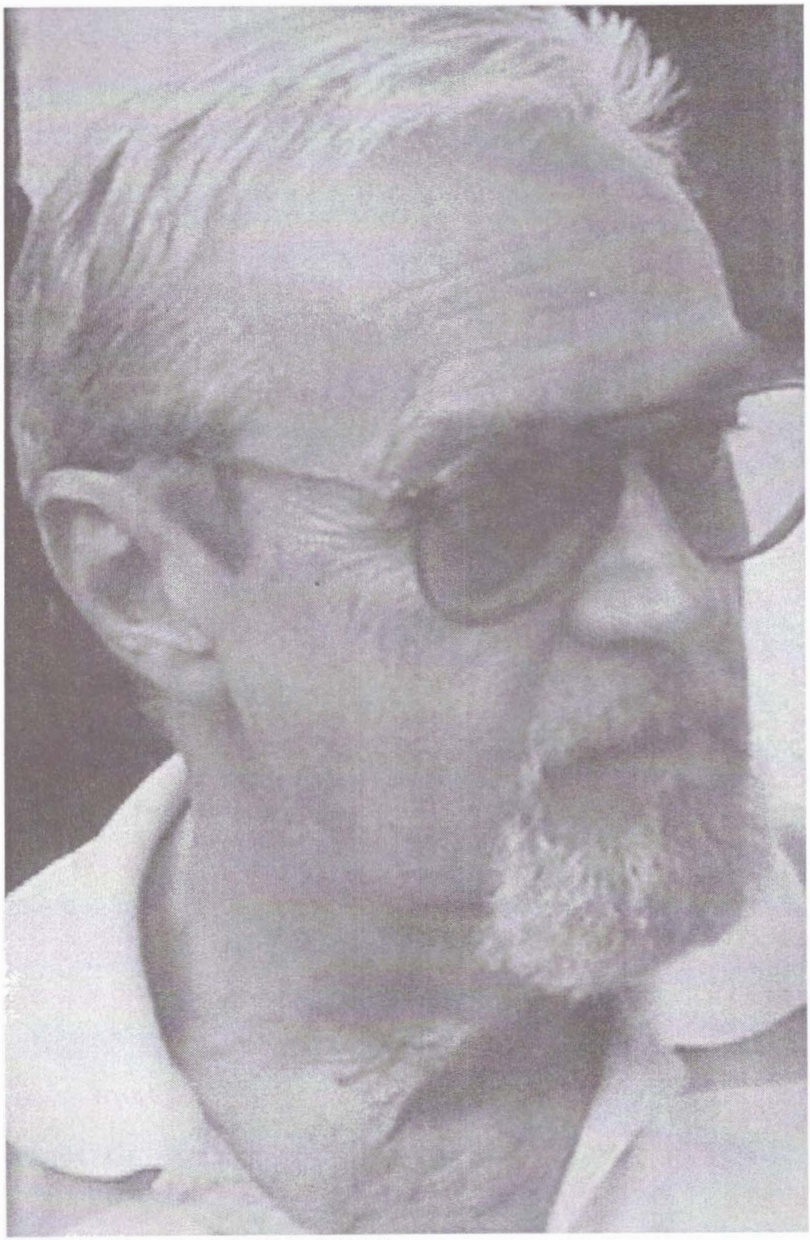
Am auzit multe legende, multe peripeții chisnovate, în care devenise protagonist; amuzante, ori triste. Știu de la interpreții săi că avea un stil cu totul original de a da indicații (e drept, îi și plăcea să se asculte: actorul din el, nu dormea în regizor!). e celebră cvasicriptica lui propunere de intonație „Mă suii pe curul Linei, rumbă!"... sau „Ce-a pățit o fată mare, cu un popă, în dulap!"...

Dar din cartea de interviuri cu Buju Ternovits, am mai cules unele sugestii artistice făcute actorilor, în stil... inimitabil / reusian: „Dă-o pe flegmă!", „Bag-o bulionat!... sau intră pe șampanie!", „Stai ca un trandafir în cizmă și privește lumea cu ochi albaștri!"...

Cum se zice: un fost, care-a fost – strașnic rost!...

SCENOGRAFIE

Scenograful Victor Nicolae Crețulescu a împlinit 65 de ani



Data nașterii: 1 august 1938, Cluj.

Studii: Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu", București, Secția Scenografie 1966; Clasa prof. I. Brătășanu, M. Tofan.

Membru: U.A.P., UNITER.

Activitate: 1966–1968 Teatrul „Maria Filotti", Brăila;

1968–1970 Televiziunea Română;

1970–1989 Teatrul Dramatic Galați;

1990–1992 Teatrul de Operetă București

1996–2000 Conf. univ. Universitatea Media București;

2000 – Pensionar.

A realizat scenografia (decor, costume, afișe, programe...) la peste 200 de spectacole de teatru, operetă și

televiziune. A colaborat la teatrele: „L.S. Bulandra", Teatrul Național București, Opera Română București, Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian", Teatrul „Nottara", teatrul de Comedie, Teatrul Mic, Teatrul Dramatic Baia Mare, Teatrul „G. Bacovia" Bacău, Teatrul „Sava Ogneanov" Ruse (Bulgaria), teatrul „Pygmalion" Viena, etc.

Expoziții personale de scenografie și pictură: 1970 – Galați, București; 1993 – București, Bacău; 1994 – Viena; 2002 – București. Participări la expozițiile naționale și internaționale de scenografie începând cu 1967: Trienalele de scenografie din România, Quadrienalele de scenografie, de la Praga, Trienalele de scenografie de la Novi Sad, expoziții colective la Moscova și Havana.

Premii: Marele Premiu pentru spectacolul de la Opera Română București „Noaptea ce mai lungă" de D. Popovici, regia George Teodorescu; Premiul II pentru spectacolul *Rezervația de pelicani* de D.R. Popescu;

1985 – Premiul III la Festivalul Național de Teatru;

1991 – Premiul pentru cel mai bun spectacol la Festivalul I.L. Caragiale cu piesa *O noapte furtunoasă,* regia Mihai Manolescu;

1978 și 1981 Premiul II (de grup), Trienala de Scenografie Novi Sad.

Teatrografie selectivă:

Brăila – 1966 *Act venețian* de Camil Petrscu (debut), regia Constantin Dinescu; *Nu se știe niciodată* de G.B. Shaw, regia Yannis Veakis; *Crivățul de aseară* de Leonida Teodorescu, regia Cristian Munteanu ș.a.

T.V.R. – film documentar artistic *August fierbinte*, regia Virgil Calotescu; *Un actor, mai multe roluri – Octav Enigărescu,* regia Marianti Banu.

Galați – *Răzvan și Vidra* de B.P. Hasdeu, regia Petre Sava Băleanu; *D'ale carnavalului*, de I.L. Caragiale, regia Valeriu Moisescu; *Scene din viața unui bădăran* de D. Solomon, regia Al. Colpacci; *Frank al V-lea* de Dürrenmat, Adrian Lupu; *Titanic Vals* de T. Mușatescu, regia Petre Popescu; *Sângele* de H. Lovinescu, regia Zoe Anghel Stanca; *Copacii mor în picioare* de Cassona, regia Dinu Cernescu; *Discipolul diavolului* de G.B. Shaw, regia Petre Popescu; *Procurorul* de G. Djagarov, regia Ovidiu Georgescu; *Soldățelul de plumb* de S. Lichy, regia Traian Ghițescu, etc...

Teatrul Evreiesc de Stat – *Ex* de Aldo Nicolaj: *Hassie Orfana* de Gordin; *Arca bunei speranțe* de I.D. Sârbu, regia George Teodorescu; *Jurnalul unui nebun* de Gogol; 2003 – *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian, regia Mihai Manolescu.

Teatrul Național București – *Menajeria de sticlă* de T. Williams; *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu; 2002 – *Ispita* de V. Havel; *Teatrul pe vremea lui Seneca* de E. Radzinski.

Teatrul Mic – *Visul american* de E. Albee, regia M. Manolescu.

Teatrul „Nottara" – *Iva-Diva*, regia Cristian Munteanu.

Teatrul „Sava Ogneanov", Ruse – *Volpone* de B. Jonson.

Teatrul „Pygmalion", Viena – *Im Bildungsclinch* de G. Hafner, regia Dan Stoica.

La Mulți Ani!

Ioana ANGHEL ICHIM

DIN LUME

Bolşoi Teatr – reformă şi revoluţie

În luna iunie a anului trecut o ştire de "senzaţie" a răscolit lumea artistică moscovită: gigantul şi atât de faimosul Bolşoi Teatr urma să aibă un nou superintendent în persoana tânărului dirijor Aleksandr Vedernikov (născut la Moscova în 1963). Motivul acestei numiri, foarte simplu – refacerea imaginii complet depreciate a teatrului, ca urmare a unei stagiuni dezastruoase ce culminase cu răsunătoarea demisie a directorului artistic Ghenadi Rojdestvenski, sătul de a conduce o companie demotivată, ajunsă la cel mai scăzut nivel artistic din lunga sa istorie.

Chiar cu un an înainte, când Bolşoi aniversase 225 de ani de la înfiinţare, însuşi Preşedintele Putin propusese schimbări radicale, subordonându-l Ministerului Culturii şi introducînd un nou sistem administrativ, ce a determinat ca vechi conducători ai teatrului – printre ei celebrul balerin Vladimir Vasiliev, predecesor al lui Rojdestvenski – să-şi piardă contractul cu teatrul. Motivele principale ale acestei schimbări administrative au fost două: în primul rând, Bolşoi urma să intre într-un amplu proces de modernizare extrem de costisitor – circa 210 milioane de euros – , statul fiind gestionarul acestui proiect de refacere, iar în al doilea rând, decăderea economică şi artistică suferită din 1995, când căpătase o totală libertate artistică şi financiară.

Totodată, declinul lui Bolşoi Teatr s-a suprapus cu consolidarea imaginii artistice a concurenţei, Mariinski Teatr din Sankt Petersburg – aflat sub diriguirea lui Vladimir Gherghev – şi Opera Helikon din Moscova (directorul acesteia din urmă, Dmitri Bertman, a refuzat conducerea lui Bolşoi Teatr, preferînd "limitările unei companii mici, decât să fie supus presiunilor unui monstru precum Bolşoi", un adevărat gigant birocratic cu aproximativ 2500 de de angajaţi).

Noului director Aleksandr Vedernikov, până de curând una dintre cele mai promiţătoare baghete ale tinerei generaţii, format la Orchestra Simfonică a Radioului Rus şi la Filarmonica Rusă pe care a şi coordonat-o din 1995, i-a revenit o misiune nu numai foarte grea, dar şi extrem de ingrată: să refacă imaginea artistică extrem de deteriorată a Teatrului Bolşoi într-un moment de schimbare administrativă.

Încă din această prima stagiune în care s-a aflat la conducerea teatrului, Vedernikov a realizat schimbări importante, atât de ordin economico-administrativ cât şi artistic. A "importat" o producţie o operei San Carlos din Napoli (*Forţa destinului*) cu scopul de a aduce şi utiliza tehnici occidentale de publicitate, sponsorizare şi relaţii publice, precum şi de a prezenta publicului moscovit un spectacol într-adevăr "contemporan", asta ca răspuns la faptul că la Bolşoi "există producţii cu mai mult de cincizeci de ani vechime, ce sunt psihic şi artistic depăşite" (Vedernikov). În al doilea rând, a încercat o revigorare a părţii artistice, încercînd să atragă generaţia tânără de regizori ruşi, precum şi străini, personalităţi ce montează în toată lumea şi care pot realiza producţii moderne şi de reală valoare artistică.

Dintre proiectele pentru stagiunea ce urmează, cele mai aşteptate sunt, în ianuarie, *Mazepa* de Ceaikovski, o reluare a montării semnate de cineastul Serghei Bondarciuc, iar în aprilie 2004, *Îngerul de foc* de Prokofiev, în regia cunoscutei Francesca Zambello, care chiar în stagiunea tocmai încheiată a realizat *Turandot*, spectacol aflat în această vară în turneu prin Europa.

CARTEA DE TEATRU

Mircea GHIȚULESCU

Ionuț Niculescu și drama istorică națională

Stagiunea aniversară a Teatrului Național din București (2002–2003) a fost pentru Ionuț Niculescu, directorul Muzeului acestui teatru, un model de concentrare intelectuală. După apariția unui volum de istorie a Teatrului National văzută prin cei 44 de directori care s-au succedat de la înființare până astăzi, Ionuț Niculescu apare cu încă trei volume de investigații în același domeniu, toate apărute la Editura Nemira: *Clepsidra Teatrului cel Mare, Condeie și măști, Drama istorică națională*. Cărți numai bune de citit pentru oricine, cărți de cercetat pentru specialiști, deopotrivă. Pentru că autorul lor, am mai spus-o, știe să transforme istoria în literatură, cu alte cuvinte, să facă istoria plăcută la lectură. Informațiile pe care le primești sunt, de cele mai multe ori, spectaculoase. Știați că prima piesă tradusă în românește *(Ahile la Spiro)* îi aparține renumitului Pietro Metastasio, și este de fapt un libret de operă tradus din neogreacă de paharnicul Iordache Slătineanu? Dacă nu, aflați toate împrejurările în *Clepsidra Teatrului cel Mare* de Ionuț Niculescu. Iar prima dramă istorică românească nu este nici *Despot Vodă* de Alecsandri, nici *Răzvan și Vidra* de Hasdeu, ci *Petru Rareș*, scrisă cu trei decenii în urmă, în 1837, de harnicul inginer hotarnic moldovean Gheorghe Asachi. Ca să nu mai vorbim de faptul că Ionuț Niculescu știe de existența unei medalii de aramă emisă în 1814, la București, cu inscripția ***Theatrum Vlachicum Bucarestini***, ceea ce ar devansa data apariției primului teatru bucureștean din 1817 (când s-a deschis Teatrul de la Cișmeaua Roșie al domniței Ralu), în 1814, sau de informația, nu mai puțin necesară, că inscripția ***Teatrul Național*** apare pentru prima dată sub directoratul lui Alexandru Odobescu, în 1875. Ionuț Niculescu știe să transforme detaliile istorice în curiozități științifice și nu ne putem opri să nu semnalăm câteva dintre captivantele sale titluri: *Caragiale plagiat la Paris, Prima dramatizare a unui roman de Dostoievski, Elevul Radu Beligan, cronicar dramatic*, etc. În același stil este scrisă și *Condeie și măști*, un titlu din care trebuie să înțelegem că, la noi, literatura și teatrul au fost totdeauna complementare. Aici, cel mai mult ne-a influențat grațioasa dedicație a lui Ionuț Niculescu (*"De citit la lumina lămpii."*), care a dirijat lectura spre modul confidențial, pe cât de confortabil, pe atât de implicat. Angajați, așadar, într-o lectură prietenoasă, ne permitem să semnalăm o problemă de investigat. Ionuț Niculescu susține că Mihail Sadoveanu ar fi fost președintele fondator al Societății Scriitorilor Români, în 1908 (cap. *Mihail Sadoveanu, director de teatru*), or, noi știm, dintr-o recentă cercetare a lui Teodor Vârgolici, că fondatorii SSR au fost Emil Gârleanu, Șt. O Iosif și Dimitrie Anghel, Mihail Sadoveanu fiind ales președinte în 1909. Cu totul altfel stau lucrurile cu volumul *Drama istorică națională* , care ascunde sub titlul, să-i spunem, previzibil, capacitatea de a indica cele mai importante surse documentare care au inspirat 35 de drame istorice românești, de la *Răzvan și Vidra* de Hasdeu, la *Drumuri și răscruci* de Paul Everac. Între ele, multe texte puțin cunoscute sau uitate, cum este și acest *Bogdan Vodă* al lui Ioan Slavici, care, după gustul infailibil al lui Ionuț Niculescu, este însoțit de povestea romantică a manuscrisului pierdut.

Scarlat Struțeanu, ginerele lui Slavici a luat manuscrisul cu sine în campania de la Turtucaia (1916), dar l-a pierdut trecând Dunărea înot, textul fiind rescris cu migală de autor după însemnările rămase. Este adnotată chiar și o "comedie istorică", *Serenada din trecut* de Mircea Dem Rădulescu, lucru, cum vom vedea în cele ce urmează, foarte important, pentru că destinul dramei istorice românești depinde de modul cum este citită: în glumă sau în serios. Am semnalat cu aproape un deceniu în urmă apariția la Paris a unui dicționar enciclopedic al teatrului (*Dictionnaire enciclopedique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991), în care există și un capitol despre România, redactat de compatrioata noastră Mirela Nedelcu Patureau. După părerea sa teatrul românesc este "naționalist" fiindcă ar avea o vocație aparte pentru drama istorică și patriotică, bazată pe o așa-numită *hantise de la roumanité (* obsesie a românismului). Fără îndoială, această *hantise* există, doar că ea nu aparține dramei istorice, cu atât mai puțin teatrului românesc în general, ci ideologilor românismului de tipul Cioran și anti-Cioran. Problema este a tipului de lectură: dacă vom continua să citim drama istorică românească asemenea unui document istoric, vom rămâne blocați în istorie. Dacă vom face un pas înainte și o vom citi ca pe orice altă dramă istorică din lume, scrisă de Shakespeare sau Hugo, ca pe o veritabilă operă literară, vom ieși din istorie și vom intra în teatru. De altfel, nici nu este atât de greu cum pare, pentru că dramaturgii români, cu puține excepții, nu au scris de dragul evocării patriotice a trecutului, ci au căutat în istorie pretexte teatrale. Alecsandri sau Hasdeu, întemeietorii genului, nu au scris despre mari figuri ale istoriei, ci despre personaje obscure, fără nici o semnificație națională sau "patriotică", dar cu un mare procent de teatralitate. Acesta este sensul opțiunii pentru aventurierii *Despot* și *Răzvan*, dar și al altor figuri istorice de prim-plan intrate în sfera de interes a dramaturgilor români. Curios și demn de semnalat era faptul că tocmai un istoric de talia lui Nicolae Iorga face pasul decisiv în stabilirea frontierelor dintre istorie și literatură în grațioasa dramă *Un domn pribeag*, unde destinul lui Ștefăniță Pribeagul, fiul minor al lui Petru Șchiopul, stârnește compasiunea ca *Fetița cu chibrituri* de Andersen și nu ca personaj istoric. Mai este de comentat și vocația autorilor români pentru "comedia istorică", spre a folosi termenul lui Mircea Dem Rădulescu , mai sus evocat. *Croitorii cei mari din Valahia* de Al. T. Popescu, *A treia țeapă* și *Răceala* de Marin Sorescu sunt doar câteva dintre titlurile care ne pot da o idee mai clară despre raporturile scriitorilor români cu istoria națională. La urma urmei, ne putem întoarce chiar la *Țiganiada* lui Ioan Budai Deleanu pentru mai multă claritate.

Erotica 2000 sau Nufărul și prezervativul

Dacă timpul nu ar fi măsurat, Marius Theodor Barna (n. la Oradea în 1960), nu ar fi fost atât de emoționat în pragul anilor 2000 încât să scrie acest bilanț patetic de sfârșit de mileniu intitulat **Erotica 2000**. "Au mai rămas 40 de zile. E un noiembrie infect cu ploi apocaliptice, te fură țiganii prin autobuz, anul 2000 e un banchet, nici vorbă de sfârșitul lumii". Scenarist, regizor, autor de videoclipuri, Marius Barna descoperă că tot literatura îi oferă cea mai deplină formă de exprimare. Si nu orice fel de literatură, ci literatura în dialog, care oferă omului posi-

bilitatea de a vorbi citind. **Erotica 2000** este orice – scenariu cinematografic, piesă de teatru, roman teatral – dar, înainte de orice, un manifest. Mileniul al treilea va fi sexual sau nu va fi deloc, pare să ne spună Barna care, alături de generația sa, redescoperă sexul cu bărbăție, denunțând ipocriziile literare care l-au romanțat. Din fericire, la el franchețea nu este același lucru cu brutalitatea, iar expresivitatea nu înseamnă limbaj deșuchiat, bun și el la nevoie Gândirea sceptică, în categorii negative, exprimate în stilul neofurios este bemolată. Personajele, aceiași tineri care se zbat, se frământă, se rănesc, se automutilează în numele vieții depline, pretinzând cu aroganță că acesta și nu altul este adevărul, descoperind mizeriile corpului o dată cu vraja sexului, au o identitate nouă: nu-și mai condamnă părinții (care, oricum, sunt de condamnat de vreme ce ne aruncă, fără să ne întrebe, în această situație incertă care este viața), ci încearcă să-i înțeleagă. Relația dintre părinți și copii, cea mai grav afectată de atitudinile și gustul literar transmilenar se reduce, în fond, la a afla că și ei au fost la fel. Marile întrebări ale vârstei se simplifică. *Dia* este curioasă să știe dacă și mama ei l-a înșelat pe tatăl său, așa cum este ea înșelată acum de iubitul ei. Apar, însă, alte elemente de recuzită: internetul și prezervativul. Toate amestecate cu o poezie violentă a iubirii. De fapt, este o poveste de dragoste între *Dia* și *Adi* (sau Ida și Dai sau cum s-o mai putea învârti această anagramă) care se inflamează. *Adi* fură un nufăr de la Grădina Botanică să i-l dăruiască. Aleargă nebun cu bicicleta să ajungă la *Dia,* dar apare o altă idee. "Se oprește la o cișmea , scoate un prezervativ, îl umple cu apă și pune nufărul deasupra. *Adi* ridică triumfător prezervativul cu apa pe care plutește nufărul. *Dia* e stupefiată. *Adi* îl agață de lustra din cameră" Ea, normal, este răvășită: "Pusi, ești senzațional! Ce idee... E așa de provocator... clar, ceva revoluționar... anarhist... am să scriu ceva maxime... puah! Asistăm la renașterea metaforei marxiste a crinilor care cresc în mlaștină. Marx se referea la putreziciunea societății capitaliste pe fondul căreia înflorește crinul comunismului, iar Barna ne explică de ce urâtul este sublim sau invers. Să remarcăm că simbolurile noului mileniu sunt crinul și prezervativul. Este și o cronică bucureșteană a ultimului deceniu exprimată argotic. Dar și iubirea la superlativ a doi tineri genialoizi care se iubesc sângeros și își fac declarații de dragoste crestându-și pielea cu lama. *Adi* este un hacker temut care vinde viruși electronici, *Dia* trăiește și scrie cum vorbește: în mare viteză, sacadat. Își transcrie viața într-un jurnal prin dicteu automat, de parcă viața însăși ar fi un dicteu automat. Sunt ființe fragile cu o mare vocație de a trăi poetic. Iată o declarație de dragoste rostită de *Adi:* "M-aș ucide un rău să-ți fac. Nu vezi cum vorbele tale inima mi-o vrăjesc ! Ochii-mi ard în tâmple ca și cum ar fi crestați cu jar, buzele tale mă magnetizează." (Atenție la Caragiale care ofilește totul, căci, zice Rică Venturiano: „Fruntea mea îmi arde, tâmplele-mi se bat. Sufăr peste poate, parcă sunt turbat"). De unde pornește acest tip de a scrie pasional dacă nu de la Shakespeare? Altminteri, frumoasă scenă de dragoste, Scena 12, o nouă "scena a balconului" retrăită de doi tineri care își închipuie că în nebunie este adevărul. Exact ca la Shakespeare.Totul este foarte pasional. Și foarte ambițios: "Promo. Imagini ale evoluției umane. Iisus. Cruciadele. Descoperirea Americii. Revoluția franceză. Radioul. Automobilul. Mc.Donald's. Societatea informatizată". Aici, formația de cineast a lui Marius Teodor Barna, își spune cuvântul printr-un anume dispreț al detaliilor lăsate pe seama imaginii. **Erotica 2000** este ceea ce a dorit să fie: o sinteză semiviolentă a percepției actuale asupra "problemelor tineretului". **Nota zero la purtare** a anului 2000. Care ar putea avea același succes ca și piesa lui Octavian Sava și Virgil Stoenescu (1956), dacă ar fi luată în seamă.

Editura Universal Dalsi
Carmen Stănescu
Destăinuiri

Constantin PARASCHIVESCU

Steaua magică

Spune undeva Tudor Arghezi că frumusețea „e și o decență, o estetică, o misticitate" (*Scrieri*, vol. 28). Un dar al naturii, sigur, dar și o preocupare permanentă de a-l întreține proaspăt, strălucitor, în lupta cu timpul care așterne, ingrat, semnele vârstei și ale vieții pe față. Cât de mici. Pentru o actriță, un calvar, o dramă, uneori un apus de carieră. Dar ce ne pasă nouă, spectatorilor, care vrem să vedem pe scenă chipuri frumoase, trupuri armonioase, mișcări elegante și ținută, dacă se poate, maiestuoasă? Un simplu rid spulberă toate astea. Altfel, le asemuim cu reginele, cu minunile pe pământ (noi, bărbații), cu „steaua magică a tuturor amăgirilor", cum scrie într-o dedicație către Carmen Stănescu poetul metaforelor epice, Fănuș Neagu. Și, zău, chiar dacă nu ne privește, cât de greu e să fii „stea magică"!

Carmen Stănescu, admisă prin concurs la Teatrul Național în 1945, scrie o carte de *Destăinuiri* (publicată la editura Universal Dalsi, 2003) și nu ne spune acest lucru. Nu ne spune nici multe alte secrete ale carierei ei de succes de 58 de ani, în 240 de pagini și 62 de capitole ale sumarului. Câte roluri, de pildă, așa cu aproximație, că spectacole, chiar înșirate conștiincios într-o teatrografie în alte volume, tot nu pot da seama de numărul record al unora dintre ele, care se chemau *O femeie cu bani* de Bernard Shaw (vreo 600) sau *Comedie de modă veche* de Alexei Arbuzov (1100). Ne spune că „e greu să stai într-o vitrină o viață întreagă", că teatrul e „iubit locaș de tortură", „gigant – care s-a simțit bine lăsându-se mângâiat, alintat, răsfățat de talentul meu", dar cum a răzbit greul și cu ce preț l-a răsfățat nu destăinuie. Mă rog, „decență și misticitate", vorba lui Arghezi, dar măcar o șoaptă meritam. Mai ales că, la debut, pe-atunci („o actriță mare la orizont", scria un cronicar), virtutea asta estetică alinta multe vedete și revistele vremii lansau un concurs public în care cititorii să decidă cine era cea mai frumoasă actriță; în *Cortina*, 1940, era declarată Elvira Godeanu, urmată de Virginia Popescu, Tantzi Cocea, Marietta Deculescu și abia pe locul 8 Dina Cocea. Cel mai frumos, bineînțeles, George Vraca. Iar din 1945, Carmen Stănescu a concurat cu multe alte frumuseți la Teatrul Național, pe lângă unele dintre cele menționate, Cella Dima, Irina Răchițeanu, Agepsina Macri-Eftimiu, Maria Botta. Profesoara dumneaei, la rându-i o frumusețe, Marioara Voiculescu, n-o mai concura, era la sfârșit de carieră și directorii ba o eliberau, ba o angajau sporadic în schemă. Tânăra Carmen Stănescu i-a fost elevă favorită.

Cele 62 de capitole nu urmează o cronologie. Nici nu e rău, pentru cine nu caută repere biografice, deoarece tot află câte ceva din relatările succinte ale impresiilor și evenimentelor cuprinse în ele. Străbătute de o mare adorație pentru grațiile cu care a înzestrat-o natura, pentru fericirea conjugală de care are parte alături de un actor frumos, la rândul lui, Damian Crâșmaru („un veșnic frământat"), de armonia unei vieți trăite în bucurie, aclamațiile publicului, iubirea prietenilor, colegilor, aprecierea criticilor și, ca o perlă de tinerețe fără bătrânețe, un zvâc de vitalitate care o făcea „debordantă" în cele mai multe roluri. Ceva gen Elvira Popescu, celebră prin temperament (al cărei rol l-a și jucat în *Locomotiva* de André Roussin). Ce importanță mai are că nu ne spune mai mult despre creație? Ne spune destul despre sufletul ei generos, despre văpaia care a făcut-o să trăiască „repede", despre vocația de a fi atrasă cu Damian de cei ce răspândesc în jur „frumosul și binele", despre unele peripeții din turnee, incompatibilități cu ceva moravuri actuale și, făcând suma fără să deslușim vreun regret, ce altceva am mai putea pretinde de la o viață împlinită și longevivă atât de rară pentru mulți? Decât un rol nou la 78 de ani...

Claudia LIPAN

Literatura greacă în spațiul românesc

Amfiteatrul Bibliotecii Academiei Române a găzduit la începutul lunii iulie lansarea *Antologiei de literatură greacă din Principatele Române*, apărută în colecția *Elenismul în România*, la Editura *Pegasus Press* din București. Autoarea cărții, Lia Brad-Chisacof, cercetător la Institutul de Studii Sud-Est Europene, a tradus și prezentat texte de proză și teatru de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. Dialogurile, marcate în general de note umoristice, traduc în bună măsură direcția literară a vremii, fără a exclude modernitatea majorității textelor. *Anonimul* din 1789 (considerat prima proză originală din literatura neogreacă), *Istorie galantă după Evmenia și Sapfiade* (datată în 1978 și scrisă de hatmanul român Costachi Bibica), *Alexandru Vodă cel fără sinidisis* (circulând încă din 1785, semnată de fiul unui mare Dragoman al Porții, Georgache Suțu), *Vârtejul nebuniei* (cu efecte molierești aduse în atenția publicului de ciocoiul Rigas Fereos în 1786), *Firea Valahiei* și *Generalul Ghica* (ambele păstrate în același miscelaneu sub semnătura unui bun cunoscător al societății bucureștene de la începutul secolului al IXI-lea, Costache Facca), *Noua comedie a Valahiei* (scrisă de eruditul medic Mihail Hristaris, același care, în 1816, traducea în greacă *Brutus* de Voltaire, iar în 1831 a publicat la tipografia lui Eliade-Rădulescu un *Catehism al principalelor îndatoriri sociale*) și *Tragedia lui Meneandru regele Siciliei* (apărută în jur de 1790 și aparținând aceluiași Rigas). Toate aceste texte alcătuiesc grupajul bilingv de proze și comedii selectate de către scriitoare după manuscrisele Academiei.

Fie că se petrece la Iași, Oltenița sau la București, la Constantinopol sau în alte orașe imaginare, acțiunea pornește mereu de la un prolog cu iz de morală sau înștiințare, trimițând parcă la corul tragediei grecești ori la scena comediei franceze. Unele piese, ușor burgheze, cu (ciudate) influențe molierești, prezintă istorii din timpul câte unui domnitor. Apar, astfel, în arborele textului nenumărate dialoguri cu statut de portret – domnitorul are comportament despotic, creionat ca un personaj caragialian fără „uzul rațiunii". În altă parte, găsim satira la adresa păcatelor femeii nărăvașe și trufașe, îmbinând stilul teatrului englez (dacă ne gândim la „*Scorpie*") cu istoria eroului vergilian (dacă ne gândim la *Eneas*). Merg mai departe și amintesc de monarhul nefericit din Sicilia care invocă zeii pentru a scăpa de bănuieli și temeri, dar și de urzelile din casa lui Alexandru Vodă și portretele ascunse ale autorilor în spatele personajelor de prim sau plan secund.

Antologia de literatură greacă din Principatele Române nu este o lucrare ce excelează în intrigă, ci mai degrabă în sâmburele dialogurilor între personaje și desele legături între epoca cultural-politică a Principatelor și afinitatea elenă a autorilor. Meritul autoarei este acela de a face cunoscută o scriitură străină a unei perioade de după domniile fanariote, când resursele ei culturale au fost aspru diminuate. Iar un alt merit este acela de a scoate la lumină strădania primilor autori, poate, de la noi, cu influență de literatură greacă.

CALENDAR TEATRAL

SEPTEMBRIE

3 septembrie – 120 de ani de la moartea marelui prozator **Ivan Turgheniev** (n. 9 noiembrie 1818). Teatrul rus îi datorează, în afara câtorva comedii şi vodeviluri, prima piesă notabilă de atmosferă şi de investigaţie psihologică, anticipare a dramaturgiei cehoviene: *O lună la ţară*, scrisă în 1850 şi reprezentată în 1872.

8 septembrie – 130 de ani de la naşterea scriitorului francez **Alfred Jarry** (m. 1 noiembrie 1907). Farsa grotescă *Ubu roi*, pe care o compune în 1896, avea să exercite o influenţă profundă asupra mişcării suprarealiste şi a teatrului absurdului. Seria creaţiilor dramatice continuă cu mai puţin inspiratele *Ubu enchaîné* (1900) şi *Ubu sur la butte* (1901). Poet şi prozator anunţând avangarda, Jarry dezvoltă o teorie proprie a absurdului: patafizica – ştiinţă a soluţiilor imaginare.

9 septembrie – 130 de ani de la naşterea lui **Max Reinhardt** (m. 31 octombrie 1943), regizor şi actor austriac, primul director de scenă cu carieră internaţională. Conduce, din 1906, Deutsches Theater din Berlin; înfiinţează companii particulare şi şcoli de teatru (între care Seminarul de la Viena); lucrează în diverse ţări europene, iar spectacolele lui se bucură de triumfale turnee; fondează în 1920 Festivalul de la Salzburg, la care va participa cu regularitate până în 1934; după ascensiunea regimului nazist, îşi continuă activitatea în S.U.A. A folosit, între primii, spaţii de joc neconvenţionale: a montat din tragicii greci într-o arenă de circ reamenajată, *Miracolul* de Volmoeller în interiorul unei biserici, *Jedermann* şi *Faust* în piaţa din Salzburg. Celebrul spectacol cu *Visul unei nopţi de vară*, având premiera în 1905 şi cunoscând ulterior mai multe versiuni, este reprezentat în 1933 în grădinile Boboli din Florenţa. Reinhardt a fost un virtuoz al artei regizorale, apelând la un repertoriu şi la mijloace dintre cele mai eclectice. Creaţiile lui majore s-au remarcat printr-un estetism făcut accesibil publicului larg, prin teatralitate bogată şi fast vizual, prin orchestraţia de efect a ansamblului.

16 septembrie – Două decenii de la moartea lui **Horia Lovinescu** (n. 28 august 1917), autor marcant al anilor '50–'80. După debutul cu piesa proletcultistă *Lumina de la Ulmi* (1954), îşi găseşte repede drumul propriu, născut dintr-o amplă cultură umanistă şi din apetitul pentru dezbaterea de idei. Ecouri din Ibsen, Cehov, Camil Petrescu, dar şi din autori moderni, sunt prezente în această dramaturgie în care elementul livresc se îmbină cu autenticitatea trăirilor intelectuale. Lovinescu a ştiut să imprime eleganţă şi dramatism temelor vehiculate de ideologia oficială, în piese astăzi datate (*Citadela sfărâmată, Surorile Boga, Febre* ş.a.). Mai târziu, surprinde incisiv un univers uman degradat, în comedia neagră *O casă onorabilă*. Investigarea traiectoriei spirituale a omului (*Şi eu am fost în Arcadia*) sau meditaţia asupra istoriei (*Petru Rareş, Negru şi roşu)* constituie suport pentru conotaţii filosofice. În piese-parabolă, tratează mitul creaţiei (*Moartea unui artist, Omul care şi-a pierdut omenia*) ori problematicul destin al umanităţii (*Hanul de la răscruce*). Capodopera lui Lovinescu rămâne *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă* (1973): după o potetică apocalipsă nucleară, patru personaje cu valoare de arhetip sunt angrenate într-un scenariu al ispăşirii şi al unei noi geneze, în care tragicul se contopeşte cu bufoneria, iar sugestiilor biblice li se adaugă note dostoievskiene.

29 septembrie – Împlineşte 50 de ani **Horaţiu Mihaiu**. De profesie arhitect, este unul dintre cei mai creativi promotori ai teatrului-imagine. A semnat regia şi/sau scenografia a numeroase spectacole, la teatre din ţară şi din străinătate, multe distinse cu premii.

OCTOMBRIE

4 octombrie – Împlinește 70 de ani **George Astaloș**, autor iconoclast, a cărui dramaturgie vine în descendența suprarealismului și absurdului. După debutul cu satira antimilitaristă *Vin soldații* (1969), urmat de alte câteva producții, se stabilește înFranța (1971). Piesele scrise înaintea sau în timpul exilului (*Vin soldații, Mărul, Carambol, Spargere fără profit, Ce ne facem fără Willi, Apoteoza vidului, Domnișoara Helsinka* ș.a.) văd lumina rampei pe diverse meridiane. Teatrul românesc va recupera după 1989 opera dramaturgului, care se îmbogățește cu lucrări noi, între care tripticul *Amprenta exilului* (1995). Notabile sunt, de asemenea, manifestele și eseurile teatrale ale scriitorului.

6 octombrie – Ar fi împlinit 70 de ani **Vasilica Tastaman**, actriță de comedie care a încântat publicul generației mai vârstnice cu numeroasele ei apariții pe scenă, ca și pe marele sau micul ecran. Moartea a răpit-o pe neașteptate, la finele lui martie 2003, când, după un lung exil în Suedia, actrița se pregătea de reîntâlnirea cu spectatorii bucureșteni, pe scena Teatrului de Comedie.

Vasilica TASTAMAN

7 octombrie – 120 de ani de la nașterea marii actrițe **Maria Filotti** (m. 4 noiembrie 1956). Studiind cu Aristizza Romanescu, începe să joace la Național din 1907, în timpul primului directorat al lui Davila. Joacă întâi ingenue, iar ulterior frumusețea ușor enigmatică și silueta elegantă o califică îndeosebi pentru roluri de *femme fatale* (în piese de H. Lecca, M. Lengyel, H. Bataille) sau de eroine cu prestanță din repertoriul romantic. Dar registrul dramatic al Mariei Filotti era mult mai larg. După război, între 1921 și 1931, iese la iveală vocația artistei pentru partituri mai nuanțate și mai profunde, pentru roluri de compoziție, pentru arta comică. Ilustrând *emploi*-ul care o consacrase, în piese ca *Dama cu camelii, Pariziana ș.a.,* ea joacă acum și Ibsen (*Hedda Gabler, Femeia mării*), Cehov (Arkadina din *Pescărușul*), Caragiale (Zoe din *O scrisoare pierdută*), Bruckner (*Elisabeta, regina Angliei).* Pensionată prematur de la Național, lucrează la teatre particulare, fiind, între altele, o excelentă Veta în

spectacolul cu *Noaptea furtunoasă* (T. Comœdia, 1937). În 1939, Maria Filotti fondează Teatrul din Sărindar, unde, în cei zece ani de funcționare, vor colabora regizori de prestigiu (Sava, Maican, V.I. Popa, Șahighian, Soare Z. Soare etc.) și un mănunchi de tinere talente actoricești. Deținând o catedră la Conservator încă din 1923, Maria Filotti are acum prilejul, ca directoare de trupă, să-și continue activitatea de îndrumare. Apărând mai rar pe scenă, ea va realiza totuși aici câteva creații de mare forță în *Calul năzdrăvan* de G. Gherardi, în *Profesiunea doamnei Warren* de Shaw și în *Mamouret* de Jean Sarment.

– 4o de ani de la moartea actorului german **Gustav Gründgens** (n. 22 decembrie 1899). Și-a câștigat reputația, în teatrul berlinez al anilor '30, interpretând mari roluri romantice, personaje din opera lui Shaw și Shakespeare (*Hamlet*, 1938). După război, obține un răsunător succes cu Mefisto din *Faust* de Goethe, spectacolul cunoscând lungi turnee (1957–1958). În această perioadă lucrează, de asemenea, ca actor de film și ca regizor. Viața lui timpurie a fost sursa de inspirație a romanului *Mefisto* (1936) de Klaus Mann.

8 octombrie – 2oo de ani de la moartea lui **Vittorio Alfieri** (n. 16 ianuarie 1749), poet și creator al tragediei clasice italiene. Piesele lui, de inspirație biblică (*Saul*), mitologică (*Merope, Polinice, Antigona, Oreste, Mirra*) sau istorică (*Maria Stuart, Conjurația Pazzi*), se particularizează prin statura supradimensionată a eroilor și printr-o retorică avântată, care le distanțează de austeritatea modelului clasic francez. Datorită accentelor antidespotice, de sorginte iluministă, Alfieri, asemenea lui Voltaire, a figurat la loc de frunte în repertoriul Societății Filarmonica, în perioada entuziastelor începuturi ale teatrului românesc.

– 30 de ani de la moartea filosofului și dramaturgului francez **Gabriel Marcel** (n. 7 decembrie 1889), promotor al existențialismului creștin. În piese ca *Inima celorlalți* și *Drumul spre Creta*, a examinat alienarea și frustrările ființei umane, spinoasa problemă a relațiilor cu semenii.

17 octombrie – 2o de ani de la moartea lui **Romulus Guga** (n. 2 iunie 1939), autor care a respins, încă de la debutul cu *Moartea domnului Platfus* (1964), tradiția teatrului bine construit. Romulus Guga se numără printre dramaturgii novatori ai generației lui. Elemente specifice absurdului, dar și parabola, simbolul uneori ermetic, metafora concură la crearea unei formule originale. Dacă *Speranța nu moare în zori* reprezintă parțial o concesie făcută reinterpretării comuniste a istoriei recente, *Noaptea cabotinilor* pune în lumină atitudinile divergente care se pot naște în sânul unei societăți totalitare, iar *Amurgul burghez* schițează imaginea unui univers dezarticulat, de o halucinantă cruzime. Opera cea mai densă în semnificații este *Evul Mediu întâmplător,* jucată în premieră la Teatrul Mic (1980) într-o montare memorabilă și tratând tema dezumanizării omului într-un spațiu concentrațional.

19 octombrie – 60 de ani de la moartea lui **André Antoine** (n. 31 ianuarie 1858), promotorul naturalismului în teatru. Fondează în 1887 Teatrul Liber, unde are loc premiera franceză a unor drame de Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Tolstoi. A utilizat cu precădere actori neprofesioniști, urmărind crearea unui stil de joc firesc. Viziunea asupra teatrului ca "felie de viață" a condus la diverse inovații, între care eliminarea decorului pictat și folosirea unor piese de mobilier și obiecte de recuzită reale. După închiderea Teatrului Liber (1894), înființează în 1897 o companie care îi poartă numele, iar mai târziu lucrează la Odeon. Montările lui Antoine, deși nu s-au bucurat de mare audiență la public, au exercitat un impact major asupra evoluției limbajului teatral în epocă.

Daniela GHEORGHE, Institutul de Istoria Artei "G. Oprescu"

INFO UNITER

O vară de lucru la UNITER!

Lunile de vară, chiar dacă sunt caniculare, la UNITER, în mijlocul Bucureștiului, sunt luni destinate activităților care au profunde implicații în alte spații culturale ,la nivel național și internațional.

La nivel național, se pregătește" *Gala Tânărului Actor Hop!,* ediția 2003". Prezentarea in anexă.

În luna iulie, s-a desfășurat la UNITER un atelier de lucru pe tema „Cliniclown", atelier condus de un trainer din Olanda și destinat perfecționării artiștilor implicați în lucrul prin folosirea mijloacelor teatrale, la patul copiilor spitalizați.

Pentru proiectele cu impact la nivel internațional, vara rămâne, probabil, perioada cea mai fertilă.În această vară, UNITER este implicat în două mari proiecte de anvergură, așa-numite proiecte „fierbinți", atât din punct de vedere al conținutului artistic, cât și al întinderii geografice și culturale, destinate derulării activităților.

Două proiecte europene, motivante atât pentru creatorii implicați în mod direct în realizarea lor cât și pentru echipa UNITER:

1.Proiectul „Memoria celor care au trecut"

2.Proiectul „Două extreme de latinitate – culturile română și catalană"

Proiectul „Memoria celor care au trecut", iulie si august 2003

Încercăm, împreună cu aceste rânduri, să ne conectăm la aventura culturală pe care o traversează echipa de artiști pelerini ai proiectului «Memoria celor care au trecut», proiect organizat de UNITER–România, în colaborare cu Signis și Asociația Orion din Franța și sprijinit, esențial, de Guvernul României, Ministerul Culturii și Cultelor, Primăria Municipiului București, ARCUB, Ambasada Franței din România și Ambasada României din Paris.

Plecați la data de 20 iunie din București, echipa este aproape de finalul reprezentațiilor și pelerinajului din Franța și Spania.

Au avut loc, până în data de 13 iulie, 12 reprezentații (în limba franceză), dintre care două la Paris, acolo unde a debutat proiectul și unde Ambasada României a organizat o conferință de presa la CAPE (Centre d'Acueil de Presse Etranger), moderată de domnul Charles Henri d'Aragon, Directorul instituției, în prezența domnului Ion Caramitru și a domnului Mulh, secretarul general al Signis, sosit din Belgia.

După etapa pariziană, de debut a proiectului, a început aventura teatrală, culturală, umană și spirituală a acestei echipe de români care străbat, pe jos, Europa, intr-un demers inedit și fără precedent, pentru că acest grup de 22 de persoane se mută, aproape zilnic, dintr-un loc în altul, joacă spectacolul, montează și demontează decorul, merge pe jos, fixează întâlniri și învață să fie împreună pentru o perioadă destul de lungă: două luni.

Traseul fixat face parte din patrimoniul UNESCO și reprezintă unul dintre cele patru trasee franțuzești ale spiritualității catolice, este «drumul Europei Centrale» pentru pelerinii care se duc la Santiago de Compostela.

Reprezentațiile au loc în biserici, multe dintre ele intrate în patrimoniul universal, în fața unor comunități diferite, chiar și în cadrul aceleiași identități lingvistice. Din corespondența cu ei, am aflat că spectacolul, bazat pe un scenariu cu texte din *Evanghelia lui Ioan* și comentarii despre perioada anilor '50 din România și țările din Est, are un impact deosebit asupra acestor comunități străine de realitatea perioadei respective. Dovadă sunt mărturiile din «cartea de onoare» a spectacolului, unde spectatorii francezi apreciază jocul artiștilor români, precum și întâlnirile cu oameni apropiați de România; căci în drumurile ei, echipa a întâlnit un prieten al lui Cioran, persoane care citiseră despre România și au venit să vadă spectacolul și să rostească câteva cuvinte românești.

Pe de altă parte, echipa se afla în situația căutătorilor, a descoperitorilor.

Prin aventura teatrală descoperă sensul teatrului sacru, al teatrului religios, raportându-se la tradiția Europei Occidentale, cu atât mai mult cu cât reprezentațiile au loc în spații de Ev Mediu.

Traseul spectacolelor și al pelerinajului traversează, în Franța, Pirineii Mijlocii, o zonă care și-a conservat aspectul și structura de Ev Mediu, de la construcția caselor, la structura orașelor, de la arta romanică la cea gotică, de la urmele cavalerilor teutoni până la tradiția catârilor.

În fiecare loc de oprire au fost programate întâlniri cu presa.

Fiecare dintre aceste întâlniri deveneau subiecte de discuții ample despre teatrul din România, despre acest spectacol, despre actorii profesioniști care alcătuiau echipa, despre proiect.

Chiar dacă, în Franța, desfășurarea proiectului are loc într-o perioadă foarte aglomerată în evenimente culturale (regionale, naționale), este important faptul că spectacolul itinerant, pelerinajul, echipa, traseele lungi și perioada prilejuiesc întâlniri directe cu cele mai diferite comunități. Dovadă stau discuțiile de după fiecare spectacol, atunci când publicul obișnuit nu părăsește sala, ci rămâne în preajma actorilor, sau pelerinii întâlniți pe drumul de pelerinaj, care devin, parțial, părtași și ei la aventura echipei din România.

Întregul proiect este în plină desfășurare, până la sfârșitul lunii august echipa va străbate Spania (reprezentații în limba spaniolă și pelerinajul până la Santiago de Compostela).

În luna septembrie, după întoarcerea acasă, are loc premiera oficială a spectacolului și concluziile întregului proiect. De asemenea, dorim să facem posibilă difuzarea pe unul dintre posturile naționale de televiziune a unui film serial despre aventura artiștilor români, precum și difuzarea filmului documentar legat de acest proiect.

Întregul proiect se mediatizează atât în Franța și Spania, cât și în România, în țară într-un ritm care, desigur se dinamizează după întoarcerea acasă a echipei și premiera oficială a spectacolului.

Am dorit să vă oferim aceste informații, transmise nouă de către echipa aflată pe drum, deoarece ni se pare important faptul că, dincolo de orice greutăți și de efortul fizic pe care îl presupune această aventură, ea rămâne cea mai directă promovare a culturii și a teatrului din România.

În cea mai plină perioadă festivalieră din Franța, combinată cu greva artiștilor liber profesioniști care au reușit să amâne Festivalul de la Marsilia, de la Arles și spectacolul de deschidere a Festivalului de la Avignon, precum și cu efervescența pregătirilor pentru 14 iulie, echipa de artiști români și francezi străbat sudul Franței cu reprezentații ale spectacolului « *Memoria celor care au trecut* ».

De la debutul proiectului în Franța, programul a fost următorul:

- *24 iunie*, Paris, spectacol la Institutul Catolic;
- *25 iunie*, Paris, spectacol la biserica St. Pierre din Montmartre;
- *27 iunie*, Troyes, spectacol invitat în cadrul Festivalului de Artă și Spiritualitate;
- *29 iunie*, Puy en Velay, spectacol la biserica St. Laurent;
- *1 iulie*, Conques, Biserica Sainte-Foy;
- *2 iulie*, a început pelerinajul cu 24 km de marș;
- *3 iulie*, 20 km marș și spectacol la Figeac, biserica St. Sauveur;
- *4 iulie*, 16 km marș;
- *5 iulie*, 26 km marș;
- *6 iulie*, spectacol la St. Gery, biserica St. Didier;
- *7 iulie*, 16 km marș și spectacol în Catedrala din Cahors;
- *8 iulie*, 20 km de marș;
- *9 iulie*, 12 km marș și spectacol la Montcuq, biserica St. Hilaire.

Proiectul este cofinanțat de către Comisia Europeană prin programul „Culture 2000", în parteneriat cu Guvernul României, Ministerul Culturii și Cultelor, Primăria Municipiului București, ARCUB, Ambasada Franței în România, Ambasada României la Paris, „Futur Talent" din Belgia, Fundația Renovabis Germania.

CÂTEVA IMPRESII FUGARE:

Constantin Cojocaru:

„Cu spectacolul de teatru suntem obișnuiți, profesioniști fiind, dar pelerinajul către Santiago părea o aventură extraordinară și tentantă. Nu aveam nici o imagine de cum va arăta. Începutul a fost, într-adevăr, ceva mai greu, dar marele meu avantaj este că am trecut de punctul critic foarte repede, așa încât, după primele patru zile, aveam aproape 100 km parcurși pe jos.

Există un tonus special, se creează o anumită atmosferă; jucăm în biserici, totul se întâmplă în liniștea din afara marilor aglomerații urbane, e un timp de reculegere, iar eu mă reîntâlnesc cu mine însumi, deloc aproximativ, așa cum o făceam zi de zi.

Această împletire între teatru, meditație, efort fizic este, poate, cel mai complex lucru pe care l-am trăit până acum."

Anca Androne:

„Nu consider proiectul acesta un «spectacol de teatru», ci, mai degrabă, o declarație de iubire a noastră, o mărturisire, o rugăciune. Se întâmplă în biserici și nu cred că poate să fie altfel. Chiar dacă am plecat în echipă, drumul nostru este

un drum individual şi nu poate decât să ne îmbogăţească. E o experienţă individuală, emoţiile sunt foarte puternice şi personale. Ce mă bucură tare mult sunt contactele fabuloase cu oamenii excepţionali pe care i-am întâlnit. Rareori întâlneşti oameni care să aibă răbdarea, energia, timpul şi iubirea de a încerca să ne înţeleagă."

Cristian Iacob:

„Îmi vorbeşti mie de oboseală? Ea nu există decât atunci când eşti imbecil. Dar când intri din biserica în biserică, în cea mai frumoasă parte a Franţei, când întâlneşti oameni calzi şi când suntem împreună, nu poate fi decât un timp al frumosului."

Spicuiri din «Cartea de onoare» a spectacolului:

„Multe mulţumiri pentru acest spectacol tulburător. Eu am descoperit ce a putut trăi România şi mi-a dat de gândit."

(s.s indescifrabil)

„Mulţumesc pentru această frumoasă mărturie a unei experienţe umane dureroase. Cu voi, *Evanghelia lui Ioan* are mult mai multă savoare."

Michael Fraisse

Două extreme europene de latinităţe – culturile catalană şi română

În aceast var, UNITER a lansat proiectul-pilot al unui nou program internaţional: Două extreme europene de latinitate – culturile catalană şi română. Acum, când graniţele au devenit aproape simbolice, iar Europa îşi caut o nou identitate, două ţări aflate în extremele continentului european, România şi Spania, îşi descoperă şi explorează vechile rădăcini latine de limbă şi cultură, prin intermediul teatrului, ca mijloc complex şi original de comunicare. În acest sens, se vor derula schimburi culturale diverse: traduceri de texte dramatice noi, întâlniri între artiştii români şi străini, schimburi de experienţă în domeniul universitar, punerea în scenă a textelor traduse, prezentarea spectacolelor în ambele ţări. Se urmăreşte, aşadar, deschiderea de noi căi de creaţie pentru artiştii tineri, stimularea creativităţii în teatru.

Proiectul-pilot este susţinut de un parteneriat UNITER–Universitatea din Alicante. Responsabil de proiect, din partea română, este Ion Caramitru, preşedintele UNITER, iar din cea catalană, Jose Carlos Rovira, vicerectorul Universităţii din Alicante. De asemenea, coordonează activitatea celor două echipe de lucru: Anca Constantin, studentă UNATC, şi, respectiv, Cătălina Iliescu Gheorghiu, profesoară la departamentul de filologie engleză al Universităţii din Alicante.

Parteneri ai proiectului sunt: Memorialul Ipoteşti, Centrul Naţional de Studii Mihai Eminescu şi UNATC (Universitatea Naţională de Artă Teatrală şi Cinematografică I.L.Caragiale din Bucureşti).

Proiectul se derulează în jurul a două piese de teatru.

Paparazzi sau *Cronica unui răsărit de soare avortat* de Matei Vişniec, publicată la Editura Crater, Paris, 1996, accesibilă în româneşte doar pe site-ul www.liternet.ro., va fi pusă în scenă pentru prima dată atât în Spania, în limba catalan, cât şi în România. Premiera este programată pentru luna octombrie 2003,

la Alicante. Actorii: Mirela Nicolau, Anca Constantin, Gabriel Gheorghe, Ionuț Kivu, Florin Dumitru și regizorul Bogdan Cioabă (absolvent la clasa profesorului Valeriu Moisescu, în 1996) au luat lecții de catalană cu Joan Llinas, singurul profesor care predă această limbă în România.

În perioada 7–27 iulie, trupa catalană s-a aflat în România, pentru un program special dedicat pregătirii în limba română a celei de-a doua piese incluse în proiect: *Mini-Mal Show* de Sergi Belbel și Miquel Gorriz, precum și schimbului de experiența cu partenerii români. Premiera piesei catalane va avea loc în România, în luna noiembrie. Actorii: Miguel Estevez Garcia, Gloria Díez Villaseñor, Marina Torrecilla, Carlos Emilio Castelar și regizorul Juanluis Mira Candel, (de la Aula de Teatru a Universității din Alicante) au fost găduiți de Centrul Național de Studii Mihai Eminescu din cadrul Memorialului Ipotești, având ocazia să repete, să-și îmbuntățească pronunția în limba română, dar și să viziteze obiectivele turistice din Moldova.

În continuare, echipa română va petrece trei săptămâni (10–30 august) în Spania, în campusul Universității din Alicante, pentru un stagiu de lucru similar.

Sergi Belbel este considerat, la ora actuală, la fel ca și Matei Vișniec, dramaturgul cel mai cunoscut și mai reprezentat peste hotarele țării sale. A debutat fulminant, la doar 22 de ani, în teatrul hispano-catalan, ca o figură profund inovatoare. Maestrul său incontestabil este Heiner Müller, ale cărui scrieri le traduce și analizează. Este, de asemenea, actor și regizor în diverse grupuri și școli teatrale. Textele sale se disting prin încercarea de activare a lectorului (spectatorului), absența firului narativ, a intrigii, arta monologului și preocuparea constantă pentru economia mijloacelor scenice.

Regizorul catalan Juanluis Mira Candel este, de asemenea, un dramaturg recunoscut, cu piese premiate, publicate și reprezentate, cu numeroase participării la festivaluri de teatru spaniole și internaționale.

Gala Tânărului Actor "HOP" – 2003 – a VI-a ediție

S-au înscris 52 candidați la secția *individual* și 13 spectacole la secțiunea *grup*.

Preselecția a avut loc la Teatrul Ion Creangă (Grup) și sediul UNITER (Individual), în zilele de 30 iunie și 1 iulie 2003.

Juriul pentru secțiunea *individual,* format din Liudmila Anton, conf. univ, regizor, și Tudor Mărăscu, prof. univ., regizor, a selecționat pentru concursul final de la Mangalia un număr de 10 concurenți. Pentru secțiunea Grup, juriul format din Eusebiu Ștefănescu, prof. univ, actor și Cornel Todea, prof. univ, regizor, a selecționat un număr de 6 spectacole.

Așadar, în perioada 28–31 august, la Mangalia, vor putea fi văzuți în concurs următorii candidați :

La secțiunea individual:

Cojenel Ciprian
Dănilă Toma Emil
Drăgulescu Ramona
Dumitrescu Elena Daniela

Ester Natalie
Florescu Monica
Lazăr Delia
Obretin Maria
Răducu Marian
Vancica Adrian

Faza finala a concursului include, în afara programului propriu, ca probă obligatorie, prezentarea unui monolog . Monologul (maximum 10 minute) va fi extras din nuvelele publicate în volumul *Nostalgia* de Mircea Cărtărescu.

La secțiunea grup:

Chelnerul mut după Harold Pinter, regia și distribuția: Ciprian Nicolăiasa și Pâlog Rareș Traian

Născut vinovat de Ari Roth, regia: Erwin Simsensohn; în distribuție: Iulian Postelnicu, Ioan Andrei–Ionescu, Viorel Cojanu, Toma Dănilă, Raluca Oprea

Novecento după Alexandru Barrico, regia: Florin Vidamski, distribuția: Florin Vidamski, Fatma Mohamed

Proprietate condamnată după Tennessee Williams, regia: Vasile Toma; distribuția: Mihai Calotă, Cristian Popa, Maria Cristina Șerbu

Ultimul spectacol de Cătălin Rotaru, regia și distribuția: Carmen Lopăzan, Dana Rotaru, Cătălin Rotaru, Ionuț Alin Ionescu, Stanciu Cătălin Paul

Ursul de A.P. Cehov, regia:Mihaela Triboi; distribuția: Ioana Calotă, Alexandru Nedelcu

Juriul care va alege câștigătorii acestei ediții a Galei HOP este format din : Cristina Modreanu – critic de teatru, Felix Alexa – regizor, Ștefan Iordache – actor, Emilia Popescu – actriță, Cornel Todea – regizor.

Premiile acordate în Gala Hop sunt: Premiul pentru cel mai bun actor, Premiul pentru cea mai buna actriță, Premiul pentru cel mai bun spectacol, Premiul „Sică Alexandrescu" – premiu special al juriului – și Premiul Timică.

Quadrienală

La Quadrienala de scenografie și arhitectură care avut loc la Praga în luna iunie a.c., scenografa Doina Levintza a fost distinsă cu diploma de onoare pentru întreaga colecție de costume de teatru prezentată în cadrul secției române a Expoziției internaționale.

Vizită de documentare

La inițiativa lui Niculae Ularu, scenograf și profesor român care acum lucrează în SUA, un grup de 25 de scenografi și universitari din America, venind de la Quadrienala de la Praga, au întreprins o vizită de documentare la teatrele din Târgu-Mureș, Cluj-Napoca, Sibiu și București. La București, vizita a fost organizată cu sprijinul UNITER – Centrul Român al OISTAT – la Teatrul Național "I.L.Caragiale" (sălile, mecanismele de scenă), la Teatrul Țăndărică (atelierele) și la Teatrul Odeon. A fost un schimb fructuos de cunoaștere și experiență, desfășurat între zilele de 22 - 30 iunie.a.c.

(P) TEATRUL NAȚIONAL TIMIȘOARA SE PREZINTĂ

Dincolo de o oarecare izolare geografică și, de ce nu, de imagine, Teatrul Național Timișoara își creează deschideri, nu atât de formă, cât de substanță, în ideea unei redefiniri juste a rolului său în cultura românească a începutului de secol XXI.

Faptul că Timișoara reprezintă, nu doar ca locație, ci, mai ales, ca spiritualitate, o turnantă înspre Occident este deja un truism. Misiunea unui Teatru Național într-un spațiu astfel definit este, însă, prea ușor trecută cu vederea. Ne propunem, în rândurile de mai jos, să atragem atenția asupra activității unei „redute" culturale discrete, și de aceea ignorate uneori, dar din ce în ce mai eficace.

Programele Teatrului Național se subscriu celor două coordonate de bază: prima ar fi *promovarea valorilor dramaturgiei românești clasice și contemporane*, respectiv transformarea Teatrului Național Timișoara într-un pol stabil al civilizației românești în spațiul etnic și cultural mixt al Banatului; *dramaturgia universală ca prim contact cu valorile de referință al altor spații culturale*, dialog mijlocit de artă între diverse culturi și mentalități ar fi un al doilea filon.

Plecând de la asumarea acestor roluri, Teatrul Național consideră că poate face mult mai mult, și că are, prin specificul de care vorbeam în introducere, datoria de a facilita o reală integrare teatrală europeană, evident, în ambele sensuri: se deschide înspre exterior, difuzând teatrul românesc în Europa, pe de-o parte, iar pe de altă parte, promovează textul și actul dramatic contemporan internațional. Concret, este vorba despre programul de colaborare cu Teatrul Pygmalion din Viena, care, până în momentul de față s-a materializat prin participarea teatrului vienez la Festivalul Dramaturgiei Românești în 2002, urmată de două reprezentații ale Teatrului Național Timișoara cu spectacolul ***Eu când vreau să fluier, fluier*** de Andreea Vălean, în regia Mihaelei Lichiardopol la Teatrul Pygmalion și, în sfârșit, prin realizarea spectacolului ***Puterea obișnuinței*** de Thomas Bernhard (premieră pe țară) , în direcția de scenă a regizorului Ulf Dückelmann și traducerea lui Tino Geirun, de la Teatrul Pygmalion.

Această colaborare româno-austriacă nu este singulară. Cel mai recent pas, de o importanță uriașă, credem, este afilierea Teatrului Național Timișoara la Atelierul de Traduceri de texte dramatice de la Orléans: reprezentând România, Teatrul Național Timișoara va oferi Atelierului texte ale dramaturgilor români, pentru a fi traduse în limbile celorlalte țări partenere – Italia, Irlanda, Grecia, Spania, Portugalia și, bineînțeles, Franța. Desigur, la rândul său, Atelierul va furniza piese de teatru ale autorilor străini, înspre traducere, și, eventual, utilizare. Pentru o mai bună comunicare, coordonatorul Atelierului, domnul Jacques Le Ny, împreună cu doamna Paola Bentz-Faucci, coordonatoarea programului „Face à Face", a participat la Colocviul Național de Dramaturgie de la Sinaia, iar în luna octombrie a acestui an, Teatrul Național

și Atelierul de traduceri vor organiza o întâlnire a dramaturgilor cu traducătorii, la Timișoara.

În cadrul acestui program, pe o coordonată colaterală, stagiunea 2003–2004 va debuta cu spectacolul ***Crima din strada Lourcine*** de Eugène Labiche, în regia lui Felix Alexa, fiind urmat de un proiect inclus într-un alt program al Teatrului Național, al cărui titlu este el însuși explicativ – SincretArt – ***Diavolul și domnișoara Prym***, dramatizare după romanul omonim al lui Paulo Coelho, în regia Mihaelei Lichiardopol.

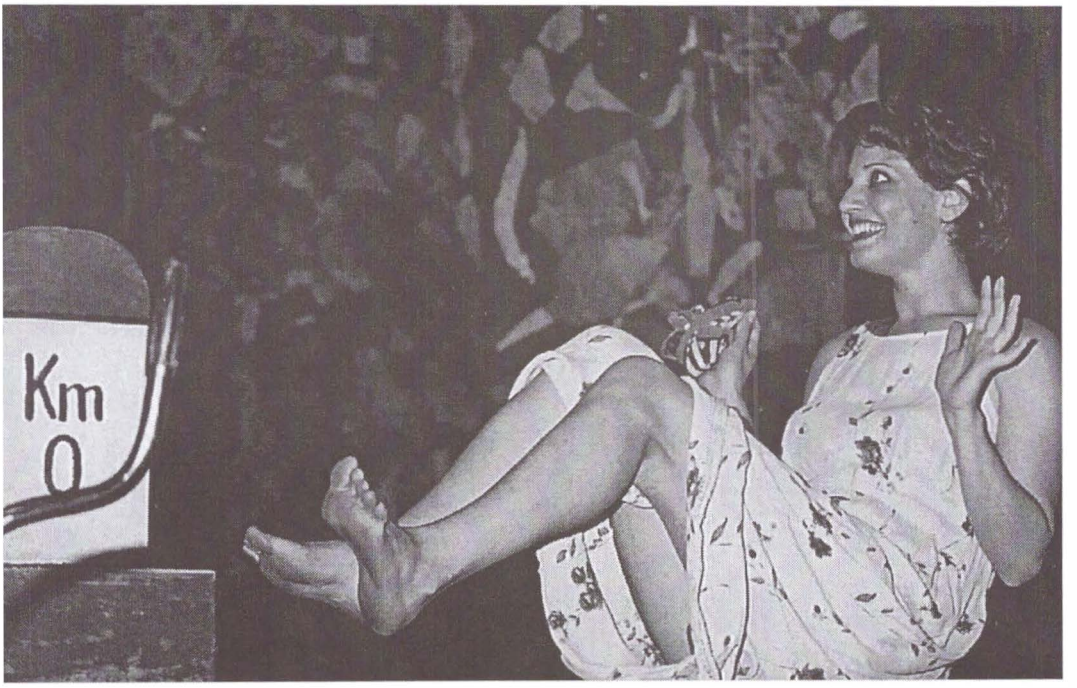
În sfârșit, o a treia direcție deschisă de Teatrul Național Timișoara, deocamdată la nivel teoretic, dar, pe viitor, cu o plajă nesfârșită de oportunități, este afilierea la Clubul Teatrelor Naționale din Sud-Estul Europei, a cărui constituire a avut loc la București, în luna mai. Importanța acestei aderări, în contextul unei Europe unite, în care cultura să fie, mai mult ca oricând, spațiu de dialog și, totodată, de afirmare a identității, este mai mult decât evidentă.

Miza pe care și-o asumă Naționalul timișorean este una majoră. Ea este – și așa trebuie să fie – susținută de un program repertorial solid. În stagiunea care tocmai s-a încheiat, ne-am înclinat în fața lui Caragiale, propunând, alături de programul *Mereu contemporanul Caragiale*, materializat prin spectacolul ***O făclie de Paște*** de Radu Macrinici după proza fantastică a lui Ion Luca Caragiale, în regia lui Ion-Ardeal Ieremia, un repertoriu preponderent românesc: de la Alecsandri – ***Chirița***, scenariul și regia Ion-Ardeal Ieremia, la Marin Sorescu – ***Iona,*** în regia lui Ioan Ieremia și ***La Lilieci***, dramatizarea și regia Sabin Popescu, spectacol care a inaugurat *Studioul de Dramaturgie Românească Contemporană*, și, nu în ultimul rînd, Teodor Mazilu, cu ***Tandrețe și abjecție***, versiunea scenică și regia fiind semnate de Ioan Ieremia. Desigur, dramaturgia universală a fost marcată prin două spectacole, unul inclus în programul *Punți culturale* – și anume sus-amintitul ***Puterea obișnuinței*** de Thomas Bernhard, iar celălalt aparține programului *Permanența clasicilor* – este vorba despre ***Căsătoria*** de N. V. Gogol, în regia lui Ioan Ieremia. În sfârșit, dar nu în ultimul rând, Teatrul Național își face datoria de a păstra viu spiritul liric, prin înființarea *Studioului de poezie „Mircea Belu"*; ca primă realizare a sa menționăm spectacolul ***De-a v-ați ascunselea***, spectacol pe versuri de Tudor Arghezi, în regia Mihaelei Murgu.

În replică, fără a negliija textul de teatru românesc, mai cu seamă că 2004 este anul celei de-a XI-a ediții a Festivalului Dramaturgiei Românești, stagiunea următoare va insista, ca o consecință firească a direcțiilor pe care Naționalul timișorean le-a deschis, asupra dramaturgiei europene, clasice și contemporane.

Sperăm ca această „oglindă" a stagiunii care tocmai s-a încheiat să faciliteze celor interesați percepția modului în care o instituție de cultură cum este Teatrul Național Timișoara înțelege să acționeze, responsabil, în direcția unei reale integrări, fiind conștientă de toate valențele acesteia – de tezaurizare, valorificare, difuzare a culturii românești și, în egală măsură, a celei europene, fără a face nici un fel de rabat calitativ al ofertei de spectacol. Și, poate, astfel, vom atrage mai multe priviri asupra Naționalului, văduvit oarecum de interesul mass–mediilor locale și naționale, în pofida unei creșteri mai mult decât semnificative a atenției pe care, în ultimii ani, publicul timișorean i-o acordă.

Scene din *Căsătoria* de Gogol. Interpretează Traian BUZOIANU și Roberta POPA (sus), Benone VIZITEU și Cristian SZEKERES (jos).



Claudia EREMIA în *Tandrețe și abjecție* de Theodor Mazilu.

Cristian SZEKERES, Romeo IOAN și Valentin IVANCIUC în *Chirița* de Ioan-Ardeal Ieremia după Alecsandri.

Unna IVONA TITZ în *O făclie de Paște* de Radu Macrinici după Caragiale.

Ioan IEREMIA în *Iona* de Marin Sorescu.

Daniel PETRESCU şi Damian OANCEA în *La liilieci* de Sabin Popescu după Marin Sorescu.

Să nu vă lipsească din bibliotecă
GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC
din care au apărut:
***La vorbă cu* VLAD MUGUR**
(interviu de Florica Ichim)
***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU**
de Margareta Andreescu
***El, vizionarul:* AURELIU MANEA**
***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache
***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu
***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu
***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu
Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU**
MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii*
Volumele pot fi procurate în teatre,
la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE,
la sediul UNITER, Librăriile NOI și CĂRTUREȘTI ș.a.,
precum și la telefonul redacției (326 17 76 sau la
www.teatrul-azi.tk, www.teatrul-azi.home.ro,
teatrul-azi@home.ro)
Costul unui abonament anual la revista **„TEATRUL AZI“**
este de 300.000 lei, iar întregul set de cărți
poate fi procurat cu doar 700.000 lei.
Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și
din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei
„TEATRUL AZI“, puteți să vă abonați pentru anul 2003,
la BRD – SGS, Sucursala Triumf, cont 667874160
sau la telefoanele:
326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM
456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ
VĂ MULȚUMIM!

SUMAR

1 **Absolvenții Universității de Artă Teatrală și Cinematografică, Facultatea de Teatru**
Mirela Năstăsache: *Din nevoia de a face teatru*
Alexandra Badea: *„Deocamdată am realizat tot ce am visat"*
Andreea Dumitru: *Ne cheamă Isbjörg; La Limoges, HAMLET, un tânăr de vârsta Geaninei Cărbunaru*

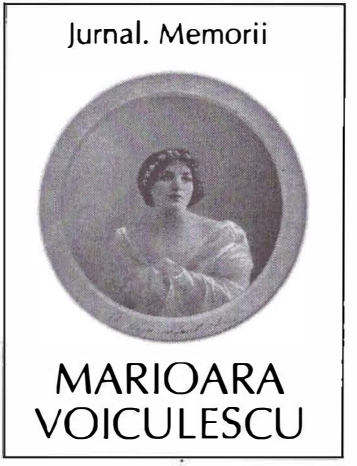
13 **Restituiri:**
Alexandru Kirițescu
Ion Cazaban: *Alexandru Kirițescu – cronicarul „vizual" din anii '20*
Alexandru Kirițescu: *Ateneul român – spectacolele grupării „Poesis". „Sora Beatrice"; Maison d'Art. Gruparea „Insula". „În fața porților de aur" de Lord Dunsany și „Doctorul zburător" de Molière*
Aurel Ion Maican
Cătălina Panaitescu: *Reverberații*
Comedia uitată de Daniela Gheorghe

30 **Shakespeare**
Craiova Shakespeare Festival (program)
George Orwell: *Toți suntem Macbeth;*
Peter Brook: *Uitați-l pe Shakespeare!;*
Ada Maria Wiggins: *Noii shakespearieni*

44 **Din nou, printre noi**
Andreea Dumitru: *Caietul galben al lui Andrei Șerban. Andrei Șerban despre o altă schimbare la față; George Banu despre actorul în recital*

63 **Festivaluri**
Festivalul Grec de la Barcelona
Festivalul Fringe, Edinburgh
Festivalul Titirimundi, Segovia
Ioana Anghel Ichim: *În fugă, printre festivalurile lumii*
Bienala Teatrului „Eugen Ionescu", Chișinău
Oana Borș: *Teatrul... „o armă îndreptată împotriva frontierelor"*
Festivalul de Teatru de la Sibiu
Andreea Dumitru: *O ediție pe pilot automat; Anatomie și gastronomie*
Marina Constantinescu: *Prizonierii*
Marinela Țepuș: *Nunta și doliul; Fotogramele disperării noastre; Un război de jucărie*
Festivalul „Atelier" – Sf. Gheorghe
Ion Cazaban: *Spectacole de festival*
FestCO
Să punem în pagină comedia românească (au consemnat Cristina Nicu-Tudor și Mirela Năstăsache)

ULTIMELE APARIȚII din „GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"



Festivalul „EUROMARIONETE"
Cătălina Panaitescu: *Un parcurs în ascensiune; Teatrul de marionete, încotro?*
Raluca Tulbure: *Cu seriozitate şi entuziasm*
Gala Internaţională a Recitalurilor Păpuşăreşti, Botoşani
Raluca Tulbure: *La Botoşani, toată lumea mulţumită*

Spectacole
Lenea aristocratică de Adrian Mihalache *(Oblomov* după Goncearov – Teatrul „Bulandra");
Război şi lume de Adrian Mihalache *(Război şi pace* după Lev Tolstoi – Teatrul „Nottara");
Răsfăţata şi amărăşteanul de Adrian Mihalache *(Steaua fără nume* de Mihail Sebastian – Teatrul „G.A. Petculescu", Reşiţa);
Dialog, situaţii şi ceva încă de Constantin Paraschivescu *(Ultima oră* de Mihail Sebastian – Teatrul Naţional, Bucureşti);
De ce merg la Naţional... de Irina Ionescu;
Kitsch de Adrian Mihalache *(Cei 150 de ani* – Teatrul Naţional Bucureşti);
O poveste iniţiatică de Doina Modola *(Magul* de Paul Miron – Teatrul Naţional, Iaşi);
Colonelul şi păsările de Sorin Crişan *(Colonelul şi păsările* de Hristo Boicev – Teatrul Naţional, Cluj);
Succesiune de emoţii de Roxana Croitoru *(Jiulia* de Visky András şi *Play* de Samuel Beckett – Teatrul Maghiar de Stat, Cluj);
O rudă de-a lui Arlecchino de Doina Papp *(De Pretore Vincenzo* de E. de Filippo – Teatrul „Bulandra");
Pe marginea unei întâlniri provocate şi a unui spectacol ratat de Cristina Modreanu *(Jocul dragostei şi al morţii* de Romain Rolland – Teatrul „Nottara");
VOCI – uneori întrupate de Constantin Paraschivescu *(Femeia în cuşcă* de Mircea Radu Iacoban – Teatrul Naţional, Craiova);
„Blaha Lujza" de Elisabeta Pop *(Blaha Lujza, privighetoarea naţiunii* de Kerényi Ferenc – Teatrul de Stat, Oradea);
Freud şi destinul unei Europe unite de Elisabeta Pop *(Freud sau tălmăcitorul de vise* de Hubay Miklós – Teatrul de Stat, Oradea);
Fără pretenţii de Alina Mang *(Chinezii* de Michael Frayn – Teatrul „George Ciprian", Buzău);
Scopul nu scuză întotdeauna mijloacele de Oana Borş *(Robin Hood* după A. Dumas şi Henry Gilbert şi *Faust* după Goethe şi Marlowe – Teatrul „Ţăndărică");
Văzând şi... citind: Despre regizorul Radu Afrim, la „Odeon" de Ion Cazaban *(De ce fierbe copilul în mămăligă* de Aglaja Veteranyi – Teatrul „Odeon");
La teatrul „Ovidius", sfârşit de sezon de Mircea Ghiţulescu *(Transplant* de Cristina Tamaş – Teatrul „Ovidius", Constanţa);

Teatrul azi
Revistă de cultură teatrală
nr. 9-10/2003
Tel./Fax: 326 17 76
teatrul-azi@home.ro
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor şef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacţională:
Oana BORŞ
Cătălina PANAITESCU
Delia VOICU
Ioana ANGHEL ICHIM
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Irina IONESCU
Elena MARTONOS-MANOLE

ISSN 1220-4676

122 **File dintr-un jurnal teatral** de Bogdan Ulmu

124 **Scenografie**
Scenograful Victor Nicolae Crețulescu a împlinit 65 de ani;

126 **Din lume**
Bolșoi Teatr – reformă și revoluție de Ioana Anghel Ichim;

127 **Cartea de teatru**
Ionuț Niculescu și drama istorică națională;
Erotica 2000 sau Nufărul și prezervativul de Mircea Ghițulecu;
Steaua magică de Constantin Paraschivescu;
Literatura greacă în spațiul românesc de Claudia Lipan;

133 **Calendar teatral**

136 **Info UNITER**

142 (P) **Teatrul Național din Timișoara se prezintă**

Revistă editată de FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" cu sprijinul UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Ciprian DUICĂ
Florin BIOLAN

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH

Cop. I: Mihai Constantin în *Oblomov* după Goncearov
Regia: Alexandru Tocilescu
Foto: PACO

Cop. II: Ileana Ploscaru în *Transplant*
de Cristina Tamaș. Regia: Ovidiu Lazăr

Cop. III: Marin Moraru în *Ultima oră*
de Mihail Sebastian. Regia: Anca Ovanez
Foto: Mihai Cratofil

Cop. IV: Horațiu Mihaiu.
Foto: Florin Biolan